

**Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas**

Yuri Fidelis Souza Donas

**POÉTICAS DA ARANHA NO AQUÁRIO
Sobre-vivência da diretriz Alice Stefânia e(m) sua metodologia diretorial**

**Brasília
2017**

Yuri Fidelis Souza Donas

POÉTICAS DA ARANHA NO AQUÁRIO
Sobre-vivência da diretriz Alice Stefânia e(m) sua metodologia diretorial

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Profa. Dra. Felicia Johansson Carneiro

Brasília
2017

DEDICATÓRIA

o que matar angústia, o que fazer nascer angústia é mágica...
...aos meus ancestrais....
aos meus encontros futuros...
aos tantos encontros já acontecidos...
aos mitos... ao porvir...
aos que souberam da morte para haver porvir...
sobretudo, às minha avós que me versaram nos dialetos mais vários do amor
aos que me ensinam onde mora a vida...
aos que me injetam coragem...
aos que fazem o que amam..
aos personagens vindouros...
aos desenhos das nuvens que gestam obras...
aos personagens que já habitaram meu corpo...
aos segundos sublimes de silêncio que antecedem qualquer criação...
aos espíritos que conosco pairam...
aos seres encantados e encantadores...
aos medos que ainda conhecerei...
aos que pranteiam dor de existir...
aos que embaralham as linguagens violentas...
aos que fazem sinceramente cinema, aos que fazem entregues teatro...
aos deuses...
aos humanos, tão sacrificados e felizes...
aos capazes de amor ao outro...
aos que abraçam torto e sentem fomes...
aos que tem e aos que faltam compaixão...
a todos os espaços que ainda vou chamar de palco-abismo-pico...
aos que sentirem que aqui, no espaço das reticências caberá seu nome...
aos que me permitem, me motivam, me alimentam, me insistem, me desafiam, me
cogitam, me provocam, me experimentam, comigo trocam em cena, cenavida...
aos do passado...
sobretudo aos meus mortos
aos berçários de passados escondidos no mar
aos cânticos que me arrepiam
aos desconhecidos, anônimos que topam estar comigo
aos que atravessam sofrimentos...
o homem é um bicho de ossos, carne, músculo, sangue e pele... e além
aos que me dão dureza de osso
aos que me saboreiam feito carne
aos que me emprestam músculos
aos que me irrigam sangue
aos que feito pele
afetam
aos que deixam destrancadas ou encostadas
as portas das almas e me deixam entrar...

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer
a você
que parou um pouco a vida
que suspendeu um pouco tempo
para ler...

quero agradecer ao primeiro ser
que decidiu
ao redor de uma fogueira
ou de uma geleira
diante do medo, da noite, da memória
escarnecer do presente
e contar uma história
aos que ouvem as histórias
aos que vivem as histórias
aos que contam as histórias
aos que são histórias
agradeço aos que interpretam
e mais ainda
aos que dão de comer aos delírios de um outro
aos que acreditam

a todos que tornam sagrados os espaços
as pessoas são o que botarem no mundo
então eu agradeço
aos que botam quimeras no mundo
aos que inventam lendas
aos que contam mitos
aos que espalham causos
e aos que lembram
aos que ouvem
aos que atentam ao outro
(h)à desejo, sempre, sempre ela
agradeusimentos
ao panteão de seres que compõem
essa tal de humanidade...

aos que evocam:

saravá, axé e se mágico...



RESUMO

O presente trabalho procura, a partir das forças metafóricas resguardadas entre aranha e teia refletir para compreender a metodologia de trabalho da professora e atriz Alice Stefânia Curi quando nos trabalhos criados em contexto universitário (situação de aquário) reconhecendo que em sua trajetória já se delineiam pistas das suas proposições e posturas artísticas e pedagógicas. A partir das reflexões, se propõem categorias operativas (fios) entretecidas que auxiliem na compreensão da condução e poética da artista-docente nos processos de criação em que colabora e agencia-se como orientadora.

Palavras-chave: Poéticas, processo criativo, direção, teia, procedimentos, matrizes.

SUMÁRIO

DES-VIAS DO PERCURSO VIOLADO: O TEMPO FEZ EROSÃO COM AS CERTEZAS E COMEU ESSE COMEÇO.....	09
CAPÍTULO ÚNICO: O AQUÁRIO, A ARANHA, OS FIOS E A TEIA.....	12
PRESSÁGIO: 25/05/2007.....	12
AQUÁRIO.....	15
DESFILE DAS ARANHAS MÍTICAS.....	17
ARANHAS EM ALICE.....	20
(RES)PIRAÇÕES.....	25
ESTÉTICAS COMO RESPOSTAS EXPRESSIVAS.....	26
ALICE-CORPO.....	30
TEATRO PARA PENDURAR CARNES DESFIADAS.....	32
CURI, (E)ST(A)E(PI)FÂNIA, ALICE!.....	37
OBRAS-TEIAS.....	42
ALICEAMENTOS.....	43
DESDOBRAMENTOS DRAMATÚRGICOS.....	47
QUANDO A LINHA SE FAZ CORDÃO, UMBI-LIGA.....	53
SUSPIRAÇÕES.....	60
AGENCIAMENTOS.....	61
ENFIM,TEIA.....	63
REFERÊNCIAS	67
ANEXO	69
APÊNDICE	70

*...o contrário do corpo totalitário talvez seja todo corpo que [...] existe como um elo entre corpos, floresce
como uma dobra do tecido da vida; na finitude de sua existência este corpo ressoaria a infinita potência
criadora do mundo...*

*...na longa repetição de gestos e sons constituintes da possessão em cada culto, há a invenção do
diferente...*

Denise Sant'Anna

0. DES-VIAS DO PERCURSO VIOLADO: O TEMPO FEZ EROSÃO COM AS CERTEZAS E COMEU ESSE COMEÇO

Começo. A lógica faz da sanidade, um item universitariamente celebrado, resistir, mas a ação do tempo faz as certezas rochosas dissolverem-se em areia. Dois mil e dezesseis foi um ano tectônico para o país de onde emprestei meu sangue. Não quero que juízos políticos penetrem o texto que me gradua, me recuso a falar do golpe sem que tenha cessado seus impactos, me recuso a servir de depoimento de uma época da qual sou contemporâneo demais, suspeito demais para emitir qualquer segura impressão. Como se assiste um furacão quando se está nele? Queria escrever sobre arte e arte somente, queria falar de conceitos que me dão pertença ao mundo da cena, não queria encharcar meus textos com sobrenomes, operações policiais de desdobramentos gigantescos, sentenças proferidas por um tribunal dito supremo, lamaçais de comportamento, delações premiadas. Não quero falar da profanação dos votos e nem que invada a minha escrita o fato de que o Aquário (departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília) virou prédio temporário de ocupação, trincheira de resistência e indignação que perdura. Alunos-ocupantes, fenômeno do novembro mês. Parece que o ano ainda está à procura de sentidos e tornou débeis as palavras e desacreditou muitos esforços e convicções.

O ano de 2016 passou selvagem comendo as certezas. No março mês, após duas semanas de busca (oito aulas), *Calabar: O elogio da Traição*, escrito por Chico Buarque e Ruy Guerra foi eleita pela minha turma a dramaturgia que desaguaria em diplomação. Texto inspiracional, ponto de partida, pista de embarque. Era a tarefa de fazer de um texto escrito em 1973, com suas duas versões, um espetáculo dos nove atores-alunos. Recorro à cronologia para tentar reconstituir alguma certeza. Crise foi a palavra que desmantelou muitos votos de confiança. Foi a incerteza da gravidade do quadro político-econômico-moral do Brasil que nos levou a eleger *Calabar*. Tempos que tornam preciso lançar olhar sobre os efeitos daninhos da colonização, tempos de escrotidão desses quando medo e paranoia se avizinham. O nosso *Calabar* apresentou-se, fez-se, golpe algum nos impediu, alimentou a peça como uma resposta urgente, absurda como um relato de afogados sobre a água que os afoga. Ao cabo do ano, posso dizer apenas que a

admiração pelo nosso esforço em continuar criando é um espanto quase tão forte quanto conseguir. Criamos *Calabar* repleto de "apesar de", como Lispector em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* parece se lembrar que "muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente." (1998, p.26). Poderia falar de mim (ou do processo segundo eu), do meu carinhosamente criado Frei Manoel do Salvador que ainda tem tanto por me contar (todos os personagens tem tanto), mas toda a convulsão política que assaltou o cotidiano do meu país parece que esvaziou de sentido e valor muito do que eu poderia dizer, mas nada do que eu fiz. Um helicóptero policial pareceu me seguir durante uma manifestação talvez por eu carregar comigo uma caixa suspeita que, independente de bombas ou gás de pimenta, eu não larguei porque dentro dela haviam máscaras em preto e branco do homem que tomou o lugar da presidente-que-sofreu-impeachment, matéria-prima para uma performance que a brutalidade institucional adiou e cancelou. Alguns dias tinham gosto de eternidade e um medo de retrocesso e ressuscitação do espírito da ditadura pairou, assombrou muitos processos e afetos.

O final do ano pareceu tatuar o ano todo e a sensação de impotência regrou corpos diversos. A regra sombria valeu menos nos espaços de ensaio, ali era a usina estimulante, canto de pesquisa e refúgio das várias espécies de inteligência. Ali, no teatro precarizado, foi campo de convívio convergente para uma obra e *Calabar* se fez verbo diante da insistência das nossas presenças. O teatro que se faz é sempre o teatro do possível e, quando se permite, adquire feições do contexto que o produz. O teatro é sempre o que foi possível, como foi possível e com quem o tornou possível. As discussões a seguir registram um percurso de uma metodologia em-nutrição, testada e reexperimentada a cada novo semestre, uma metodologia que comecei a desconfiar que havia possibilidade de ensaiar um sistematizar e a me convidar a entender sua *arquiteratura*. Uma metodologia de trabalho da *peçoartista* Alice Stefânia Curi. Cada trabalho desafia novas investigações e o que eu, nas linhas seguintes, tentarei desfiar são as linhas de uma rede que nos manteve coesos em tempos de incoerências, rede que nos preveniu de polarizações. Mérito da trajetória, ferramentas de linguagem, tática e estratégia de sobrevivência dos anseios artísticos, recursos operativos para o poético emergir. Sigo pegadas e percorro os fios compositivos de um caminho de feitura, cuja matéria-prima sutil espanta, afinal, como tece a aranha sua teia?

CAPÍTULO ÚNICO: O AQUÁRIO, A ARANHA, OS FIOS E A TEIA

*O animal, em sua qualidade de arquétipo, representa as
camadas profundas do inconsciente e do instinto[?]*

Jean Chevalier

Presságio... 25/05/2007: O passado especula o presente ou Para quê escrever uma monografia

A sequência de palavras uso para tentar manter seus olhos no papel ou na tela diante de si, uma coreografia das grafias, um dançar nas linhas do espaçamento, para dar continuidade ao seu interesse e para gerar uma voz-fluxo soando no silêncio do seu pensamento-algazarra de leitor(a). Quero abarcar um acaso accidental, catar um episódio e te impregnar dele... A minha escrita quer devolver ao ano de 2007, já tornado em passado, um breve estatuto de presente. Escrevo para obter um título de graduação, escrevo para partilhar conhecimento, sobretudo escrevo para lembrar os idos de maio de 2007. No dia 25, no apartamento de algum segundo andar de uma quadra na asa ao lado sul da cidade-projeto- de-avião, um menino recebia seus parentes e amigos para celebrar doze anos de vida. Em outro canto da mesma cidade, dentro de um teatro chamado Caleidoscópio, uma atriz, provavelmente nervosa, se preparava para estar em cena, reunindo os fios que fazia de cenário para sua peça que, naquele dia, seria gravada em vídeo. Enquanto o menino aguardava bolo e presentes, a atriz aguardava o público. Enquanto ele era fotografado e aplaudido por estar vivo, ela era filmada e aplaudida por sua interpretação. Aquele ano significaria para o menino a sua gênese como espectador espontâneo enquanto aquele espetáculo resultava de uma pesquisa que doutorava a atriz. Um era ignorante do outro. Foi apenas um dia de tangência dessas trajetórias, uma insinuação do porvir. O menino tornou-se eu, a atriz tornou-se a professora-diretora Alice Stefânia Curi. Um no seu ritual de aniversário, a outra no seu exercício-ofício de interferir em imaginários.

Alice. Para mim-menino era o nome da garota que resolveu seguir um coelho atrasado, associada imediatamente com as imagens da fita VHS que apresentava em

desenho animado a loura garota no chamado País das Maravilhas. Alice era também a mulher risonha que, munida de ferro quente, passava e dobrava as roupas da minha família. Alice seria uma palavra-nome que engordaria de significados. Essa digressão infiltrada na escrita acadêmica, esse surto de pessoalismo precisa ganhar contornos legítimos ou será tachado de invasor aqui. Para salvar esse fragmento me serve a ideia de “diferença e repetição” apresentada por Deleuze uma vez que ela “mostra que a diferença passa necessariamente pelo processo de repetição” (TADEU apud CURI, 2006, p.159), oferecendo uma ruptura dessas noções enquanto opostos, onde uma legitima a *havência da outra*. Para cada Alice (nome repetido) que houve na minha trajetória, atribuo valores diversos no imaginário e as evoco a partir deles. Delimito os alcances das diversas Alices em mim, a partir das experiências que elas me proporcionaram e do que me causam quando emergem em minha memória. É a partir daí, dessa consulta dos afetos atribuídos-adquiridos, que a cena também parece operar uma vez que revela relações e intervém em nossas concepções simbólicas. Um fenômeno que rege o fazer teatral, resulta dessa permuta permanente diferença-repetição: a atualização (CURI, 2006, p.159). Atualizar o significado perpassa por ressignificá-lo. Na atualização se delineia um possível espaço de intersecção entre as urgências cênicas e os apelos dos *academicistas*. Um medo em comum.

Se pressupormos que “realização” seja a ação que torna algo real, “atualização” seria a ação que torna algo atual. E da obviedade deriva um procedimento: citar é repetir em uma estratégia paradoxal de tornar “atuais” os conhecimentos propostos na escrita científica recorrendo ao passado, isso é fato perceptível na estrutura, nos processos de avaliação e nas expectativas projetadas sobre essa literatura. Tornar atual corresponderia aqui a tornar legítimo ou vigente algum conhecimento. É uma ação que assume as insuficiências do pensamento empírico e que toma como rasas as considerações exclusivas do sujeito, demandando que o mesmo recorra às vozes alheias. Para o acadêmico, é preciso ler pesquisando autores que colaborem e conpirem com suas ideias, tomando parte em um jogo de mimetismos, reproduções que sirvam à produção dos saberes, em caça-palavras de conceitos, palavras-chaves e até sentenças inteiras, regido por formatações. Finalmente, um campo de travestismos das incertezas em certezas, onde a autoria se sacrifica e o sujeito se apequena no jogo de (a)cadê-(dos)-micos, procurando

e tornando-se macaco-imitador, faminto de créditos e méritos, que escreve para ser escrito e cita para ser citado. Mas essa é apenas a faceta “papagaio-perverso-retroalimentado” do ato de citar, esvaziada de contato efetivo e escuta. O mesmo verbo auxilia quem escreve a reconhecer e homenagear seus ancestrais epistemológicos que fomentaram e mobilizaram seus afetos, a estabelecer diálogos estimulantes com mortos ou contemporâneos seus que, provindos de contextos, espaços e tempos outros, apresentam sintonias e ruídos provocadores do novo, humanos elos. Conhecer seria um fluxo de perseguição das curiosidades que nos são próprias e citar, seria então a triagem dos ecos de outrem que escolhemos promover, dar visibilidade ao re-produzir, tornar um degrau das escadas que animam nossos desejos e nossas buscas. Por fim, citar fomenta uma cadeia de pensamentos derivados a partir de outros. Envolve gestações de conceitos e ressuscitação de vozes escritas, adoção atemporal de parcerias em prol da validação. É um exercício vital na medida em que faz nascer e morrer ideias, uma vez que possibilita e media o fluxo e a circulação escrita delas em espaços de privilégio.

A partir dessa perspectiva, academia e cena partilham de um pavor em comum: o esquecimento. Com estratégias diversas é através do registro que buscam inscrever-se na memória e derrotar o ostracismo que as espreita. A pesquisa passa a ter contornos de missão política e, quem pesquisa artes cênicas, se engaja em dar continuidade aos esforços de linhagens (tortas e retas) de afirmação das linguagens, identificando os códigos que lhe são próprios e atestando as especificidades complexas que as configuram como campo de saber. Em síntese, as artes cênicas reivindicam seu estatuto de epistemologia, expondo as questões que lhe são caras e singulares: A concepção de uma cena, as escolhas éticas em processos criativos, os caminhos de criação dos personagens, as metodologias e exercícios, a lógica que resulta nas escolhas estéticas, os fatores que servem de sintomas do estilo, as dissociações e percursos, as qualidades de treinamento e movimento, as classificações da expressividade, etc. Em tais questões se aventuraram em suas criações e escritas: Stanislavski, Grotowski, Barba, Brecht, Brook, Kantor, Craig, Boal, Meierhold, Appia, Lecoq, Artaud e um desfile interminável de outros sobrenomes cuja maioria é masculina, estrangeira e europeia. A exaustiva repetição nesse território que faz dos sujeitos sobrenomes consagrados, impõe as diferenças entre eles bem como edita seus pensamentos escritos e recorta suas multiplicidades. Estamos

no movediço território do acadêmico, onde a morte física dos pesquisadores da cena parece conseguir encerrar e cristalizar seus pensamentos. Eis a maldição da escrita: uma vez dita e seu autor morto, não é passível de desdizer-se. A ciência se faz então ao eleger seus cânones e os condena a ser aquilo que outrora escreveram. A efemeridade assumida pelo teatro é dissimulada na escritura afirmativa, definitiva. A noção de legado me parece orientar essa dinâmica ininterrupta de homens-sobrenomes citados à exaustão.

Aquário: Afogar-se atrás de vidros vazados é para preencher vazios

Mas a cena é privilégio do que está vivo. A realidade material, a instância pragmática e cotidiana desses saberes ocupa um espaço informatável e de poderes intangíveis. Resultado desses esforços de legitimação, as epistemologias da cena requerem espaço físico para seguir com as experimentações de/em si mesmas. Os sobrenomes servem aos campos burocráticos da obtenção de títulos, das análises de currículo, dos testes e checagens para acesso aos espaços, das progressões. No entanto, uma vez que há o espaço e esse é tomado por deflagrações de poéticas, criar atende a outros chamados e qualidades relacionais. Criar artístico no contexto universitário é abraçar a contradição de assumir o empírico e experimental em um espaço que se pretende de taxonomias e racionalismos. É ser fera instintiva em temporada de caças e capturas.

O Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília é local de luta e resistência criativa, mesmo no curto espaço-tempo de salas e semestres. E para dar recheio aos contrastes, em um campo que cita tantos homens e localizado na secura do cerrado, o prédio onde quis ingressar, com seus vidros vazados que expõem processos sujeitos ao passageiro olhar do *voyeur* que espia as janelas, tem nas mulheres a imensa maioria do seu corpo docente. É um prédio especialmente ocupado por professoras, de obras-processos-resultados cuja nascente partiu de olhares femininos, onde elas circulam nos corredores profundos, nas rampas e nas escadas, onde suas vozes anunciam os nomes das chamadas, onde a movência de suas costas transforma os sentidos do chão, onde suas imaginações e propostas tomam forma e força de ação.

Muito antes de fazer parte dele, o departamento me parecia um prédio à espera de enchente, com suas salas de subsolo quase que mergulhadas abaixo da linha da grama. Nos tacos de madeira secos, a cada semestre, são de mulheres a maioria docente que aceita o desafio de fazer brotar transbordamentos, enxergar potenciais em alunos, redimensionar urgências criativas. Ainda no meu olhar de turista, o departamento mais parecia um Aquário de Águas Invisíveis, pois em cada obra ensaiada a densidade do ar parecia ser diferente e tanta altura e vazios pareciam pedir por alguma umidade. A imagem do transbordamento também conduz a uma metáfora das possibilidades de ser tomado e tragado por uma obra de arte. A perplexidade ou fascínio de quando tal encontro proporciona uma experiência estética efetiva-afetiva, permite que o espectador leve suas impressões da obra consigo, que seu corpo seja instância de rebentação das ondas geradas em espetáculo. Que com ele a peça continue em reverberação e que sua memória *inesqueça* o fenômeno-feitiço-choque ocorrido. A arte é sísmica. Elos de afeição, de cognição, de sinapses excitadas, de indignações, discordâncias e concordâncias, plurissensorialidade e sinestesia. É tão transcendente o pacto de um espetáculo com seu público que não parece caber escrever sobre as preciosidades do mistério. Que a ciência se ocupe em revelar suas certezas e que a arte se preocupe apenas em causar epifanias.

Ao escrever, eu fortaleço as possibilidades do encontro de outros com aquilo que penso e oportunizo que suas memórias guardem o que quer que surja a partir da leitura. E ao eleger como escopo da minha pesquisa, um alguém, Alice Stefânia Curi, professora na área de interpretação do departamento de Artes Cênicas da UnB, ao torná-la alvo da minha escrita teço discursos intrínsecos à escolha. Escrevo para que se lembrem que houve e há Alice, para que reconheçam e experimentem procedimentos operativos do seu trabalho, para que não seja preciso esperar sua morte física ou envelhecimento para valorizar suas opções, para romper com o pacto das eleições canônicas que valoram saberes de contextos e tempos longínquos, exclusivamente masculinos e póstumos. O tempo e a consagração são forças carnívoras, pedem o encerramento do ser para lhe fazer merecedor de algum tributo. A minha escrita é de gratidão pelo encontro agora nosso, no mesmo continente, país e cidade. Quero celebrar o privilégio de sondar o que é próximo e ampliar os alcances de um saber que precisa superar o estigma de “local”. Em

suma, essa é uma monografia de visibilidade. Escrevo para reivindicar atenção ao que se avizinha, a produção acessível, assistível e não idealizada ou reverenciada às cegas. Quero devolver as epifanias que Alice me proporcionou nos instantes criativos que partilhei com ela como ator-aluno (as montagens *Maria do Caritó* e *Calabar*, embora o espaço mono-gráfico só me deixa debruçar no último) e em todos os demais que pude conhecer como espectador e aos que virão. E nessa escrita, talhada para designar um fim de percurso, quero registrar e divulgar sua poética diretorial de *atéagora* no universitário ambiente e suas condições. Importante ressaltar que, sendo uma pessoa viva, está imune à cristalização do seu pensamento estético e, portanto, pode futuramente contradizer e desobedecer todas as supostas verdades dessa monografia, que serve de afronta-homenagem, fomentadora de provocação. Assim sendo, recorrerei à criatura *Calabar: O elogio da traição*, recriada, durante o exercício-espetáculo, por minha turma de diplomação e dirigida por Alice Stefânia, como desculpa para cartografar e compreender alguns sintomas poéticos da criadora-colaboradora, sempre provisórios (pois jamais uma escrita conseguirá capturar ou encerrar as multiplicidades de um ser humano) e interrogar que tipo de teia se fez. Sintomas poéticos sim, porque o ensaiar é um delírio autorizado, e cada obra parece uma enfermidade enquanto espera a plateia. Seja para salas de aula ou espaços de ensaio, levar Alice para além do *Aquário* é promover que suas indagações encontrem outros corpos e das interrogações geradas, a exemplo da maiêutica socrática, comecem a parir potências para a cena. Imersos no *Aquário*, vamos às aranhas.

Desfile das Aranhas Míticas

Surge a aranha. Cuidado com seus pluri-olhos e sua espreita. Surgem as aranhas. Múltiplas espécies, multidão de maioria venenosa. A minha escrita tem qualquer coisa de poder e vontade de evocar. Aí, em sua imaginação, aparece a peçonhenta e a sua relação com ela é revelada, por isso mesmo escolho não ilustrar para limitar a sua presença. Ela participa da categoria dos animais que apresentam ao humano um possível encontro com a finitude, lembretes selvagens da brevidade da vida. Aqui quero que escute o animal em seus componentes de sabedoria, nas estratégias que permitem sua

dieta carnívora e, portanto, uma reflexão admirada sobre-o-vivente. A arte da aranha é sua teia. Caranguejeira, tarântula, armadeira, viúva-negra, não interessa a espécie, mas sim uma outra ordem da apreensão humana, da aranha enquanto símbolo.

Em *Dicionário dos Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1999), o verbete "aranha" compila uma fonte de aranhas míticas que orientam um desentendimento do bicho como mera ameaça. Eu as cito para que desfilem na imaginação, desafiem as certezas do cérebro e desfiem em suas narrativas intersecções sensíveis com a práxis de Alice Stefânia.

Ainda de acordo com o *Dicionário dos Símbolos*, a reputação do animal em dois livros sagrados não parece positiva: No livro bíblico de Jó (capítulo 27, versículo 18) entende-se que aquele que constrói sua casa como a aranha “abrirá seus olhos, e nada achará”. A visão de que a obra da aranha é perecível é corroborada no Corão (sura 29, versículo 40) que afirma que a morada desse aracnídeo é dentre todas a mais frágil. É possível traçar com a noção de fragilidade uma equivalência com uma circunstância intrinsecamente teatral: a efemeridade ou se preferir, a fragilidade do instante. A suposta fragilidade dos feitos da aranha é fruto da *seda* que lhe serve de matéria-prima, assim como a *fé* renova a cada instante o necessário pacto de crenças entre ator e público para manter a realidade-hipótese-jogo viva em cena. Essa relação caracteriza “a especificidade da comunicação teatral, que é a da informação ‘quente’, ao vivo, num comércio direto, corpóreo e sensível” (GUINSBURG, 2007, p.10). A limitada duração temporal e ocupação espacial tornam o rito espetacular um entrelaçamento de sutilezas energizadas e fortalecidas pela fé, mas espreitadas pelo ceticismo. Se alguém desacredita, o mundo-em-criação se desfaz violentamente, a imaginação se desapaixona pelo jogo e os corpos retornam ao repouso e à letargia. Letargia usurpando liturgia, cotidiano esmagando o ritual, certeza atacando os mitos. Há no fazer cênico uma instabilidade própria da consciência de sua efemeridade, muito similar ao ato de sonhar, surrealidade, ou surrealismo se adoecer ao ponto de virar estética. Alterações e interações corporais, manipulações rítmicas, articulações sígnicas, responsividade aos estímulos ambientais e o esforço em metamorfosear as percepções do artificial em crível, revestimento simbólico - o que Guinsburg (2007) denomina “concreção mimética” - tudo é muito frágil, esforço-de-vivos. Independente de suas manifestas ou pretendidas pertencas

estéticas, o espetáculo é uma conspiração de sugestões em prol da manutenção de um mundo/engano/encontro sendo proposto por seus tênues nutrientes, passível de ser alvejado pela descrença, tomado de assalto a qualquer momento, como armadilha para si mesmo, tal qual uma teia de aranha em seus propósitos de captura. Enredo-que-enreda até prender. Seria a tecedeira “artesã do tecido do mundo ou a do véu das ilusões?” (CHEVALIER, 1999, p.71). Pergunta-armadilha. Há uma gangorra que tenta polarizar as artes cênicas em “facções rivais a partir de categorias: teatralidade *versus* performatividade (FÉRAL, 2007), Teatro-Carrossel e Teatro-Planetário (BRECHT em PEIXOTO, 1981), Teatro Dramático e Pós-Dramático (LEHMANN, 2007), Arte da representação/ ficcionalização em oposição aos ditos Teatros do Real ou mesmo o Teatro Físico *versus* “*talking-head*”... Taxonomias que alimentam disputas iludidas por concepções puristas. A teoria costuma simplificar para começar a entender. Quando os reducionismos tendem aos propósitos didáticos, há hiato entre a harmonia dos fios, não é assim com aranhas.

Dos mitos gregos advém Aracne, uma jovem mortal e excelente tecelã que desafia a mestra dessa arte, a “deusa da Razão Superior”, Atena. Cada uma tece diferentes motivos. A divindade “borda os doze deuses do Olimpo em toda sua majestade e, nas quatro pontas de seu trabalho, evoca os castigos sofridos pelos mortais que ousaram desafiá-los” (CHEVALIER, 1999, p.72). Aracne tece em resposta um bordado que representa “os amores dos deuses por mortais”. Ofendida, a deusa poupa a vida da mortal, contudo a transforma em aranha, “que para sempre há de balançar-se na ponta de seu fio”. A obra de Aracne intermedia o humano e o extra-humano e, como a paixão, entrelaça-os. Seguindo o rastro desse sentido, a aranha não evoca a expiação mas a ousada possibilidade de contato de camadas contraditórias, uma disposição de diálogo e intercâmbio afetivo entre o que aparenta ser irreconciliável, dicotomizado e oposto. Soma-se a isso a ideia da predadora como criadora do cosmos. Tal ideia se manifesta na aranha Anansé que, para alguns povos da África Ocidental, “preparou a matéria dos primeiros homens, criou o Sol, a Lua e as estrelas [...] ela traz os cereais e a enxada” (MYTF *apud* CHEVALIER, idem) e os *achantis* de Gana afirmam que “o homem foi criado por uma grande aranha.” (idem). No Mali, há uma lenda que atribui a ela a regulação das noites e dias e o surgimento do orvalho (TEGH *apud* CHEVALIER,

idem). Nessas narrativas, provenientes dos saberes negros do continente africano, encontramos cosmovisões da aranha como construtora primordial, aquela que começa e coordena mundos por ela criados. Muito semelhante às responsabilidades de gestão e gestação assumidas pelos encenadores e encenadoras ao se engajarem em seus processos criativos.

Como cada fio-conceito confunde-se com o seguinte, no império inca peruano e em Camarões, o animal é associado à adivinhação do destino, mas, para conhecê-lo seria preciso transcender as certezas palpáveis da realidade. Para tanto, as aranhas assumem também a simbolização da alma:

[...] entre os povos altaicos da Ásia Central e da Sibéria, principalmente, representa *a alma liberada do corpo* [...] Entre os montanheses do Vietnã do Sul, considera-se que a aranha é uma forma da alma que escapou do corpo durante o sono. Para eles, matar uma aranha seria arriscar-se a provocar a morte do corpo adormecido." (CHEVALIER, 1999, p. 72)

Além de todos esses atributos, o fio da teia pode evocar simbolicamente o “cordão umbilical, ou a corrente de ouro que une a criatura ao criador” e finalmente, os *Upanixades* (escrituras hindus) percebem na imagem da aranha que sobe através do seu fio “um símbolo de *liberdade*.” (CHEVALIER, idem, grifos do autor). Assim, os fios da aranha serviriam de caminho-suporte para a *transcendência de uma condição*, alteração da realidade ou da percepção sensível acerca dela. Enfim, a aranha é uma puxadora de fios dramaturgicos diversos, uma regente de discursos múltiplos.

Aranhas em Alice: Vestígios anatômicos de sua (po)ética

As posturas e procedimentos de Alice Stefânia nas aulas-ensaio ecoam valores dessas aranhas, e suas realizações poéticas apresentam-se imbuídas pelas forças simbólicas conferidas a esse animal por comunidades humanas tão diversas. Por tudo isso e sobretudo por intuição, vejo em Alice uma *mulher-atriz-aranha*. Da grega Aracne, a disposição em promover diálogos interculturais a partir de universos simbólicos distintos, operando e transitando em hipertextos, entretecendo camadas de sentido mais múltiplas, estabelecendo conexões transgressoras (como atesta sua tese de doutorado que,

a partir de matrizes taoístas concebeu um espetáculo autônomo de sua matricialidade). Das aranhas africanas, assume a própria tarefa diretorial de orientar as lógicas fundadoras do cosmos específico a cada novo *trabalho-teia* e conferir suportes e meios de viabilidade expressiva para eles. Das aranhas adivinhas ressoa a opção por polissemizar o humano, de maneira que por vezes os personagens insinuem seus íntimos mistérios e o público jogue a partir da possibilidade de que os corpos em cena são permanentes enigmas, instáveis, em constante hifenização e adjetivação de si. E das aranhas de qualidades anímicas, pesquisa o torpor do criar (ou criar-em-torpor), a liberdade proporcionada pelo devir para capturar e evocar materiais atoriais (o que envolve respeito e manutenção do tempo de experimentação) e a possibilidade performativa do corpo que, ao transbordar a si mesmo, revela outras parciaisidades que o percorrem ou dele escorrem.

Além dos revestimentos simbólicos, a aranha possui um desenho físico também valioso para essa desvairada aproximação: sua configuração anatômica aparente. Deixe a imagem da aranha “de molho”...

Dos primeiros exercícios-fios em um processo criativo, passando a rotina de treinamento que o consolida em comprometimentos, até desaguar nas corporeidades insurgentes em espetáculos-teias, há um fenômeno comum que atravessa os corpos de maneira aguda, aguçada ou sutilizada conforme as estéticas escolhidas. O corpo atorial, nas concepções diretoriais de Alice Stefânia, é abordado de maneira *dilatada*, ou dizendo melhor, explorando as dilatações de si. A dilatação tem função expressiva estratégica pois permite que um corpo seja orientável para direções estéticas múltiplas, convertendo-o em horizonte amplo, espectro espesso e plenamente agenciável, de forma a requerer de si mesmo uma *flexibilidade poética*.

Ora, miremos em nossas respectivas imaginações uma aranha. Como setas, as patas indicam a porção central do seu corpo. Com evidente investimento na fisicalidade e vigor cênico, Alice Stefânia comunga de um fazer teatral conduzido pelas potencialidades do/no corpo em cena, conferindo a elas ares de ponto de fuga, foco acentuado de onde derivam endereçamentos, resoluções e angústias dos entes. O corpo evidencia em cena suas capacidades e esforços enquanto investe como usina de sentidos e reivindica seus protagonismos. Está presente em suas opções expressivas e resoluções

criativas, enquanto diretora, um fascínio pelos poderes de assunção, significação e síntese do corpo humano. Cada corpo é considerado pleno de cargas simbólicas, sensoriais e afetivas e concentra em si, enquanto vive, uma narrativa existencial e sua. Assim, temos uma *concepção performativa do corpo* e “deformativa” da identidade como ponto de partida. Alice trabalha com textualidades do corpo. Se a escrita em papel é corpo de texto, a escrita no espaço é *texto-do-corpo*.

Da mesma forma que as oito patas de uma aranha apontam a centralidade do seu corpo como capital de si mesma, podem elas derivar e escorrer marginais, como periferias em relação ao centro, vetores da transcendência e do externo. Suportes do seu bailado biológico, as patas assinalam todas as direções como possibilidades de percurso. Qualquer que seja a decisão é fundamental que ocorra a articulação de todas as patas para que a aranha atualize o seu estar no mundo. Além da analogia com Alice, a aranha é um animal que pode ilustrar o caráter colaborativo presente em processos teatrais *aliceanos* (ou *aliceados*, como se verá): Em processos regidos por colaboratividade, aquela que se engaja na direção assume posição de articular e assimilar as contribuições de todos os elementos comprometidos com a cena. Além do caráter colaborativo, nas criações orientadas por Alice Stefânia sente-se/cheira-se/escuta-se/enxerga-se concepções que, de maneira marcante, orbitam as primazias do corpo e a articulação entre as instâncias teatrais bem como reconhecem as múltiplas dramaturgias que elas geram. Hierarquizar instâncias teatrais em dinâmicas colaborativas é tão produtivo quanto privilegiar uma pata de aranha em detrimento das demais, isso resulta em mutilação, física ou poética, cerceadora de caminhos.

As patas também dilatam a abrangência do aracnídeo em relação aos espaços, assim como as instâncias da cena quando postas em diálogo ou ao alcance do ator, expandem não somente suas qualidades de gesto, mas “des-limitam” suas funções. Esse *jogo de funções deslimitadas* tem sido amplamente experimentado na postura profissional de Alice nos processos dos quais participa, uma vez que as funções se confundem em relações de trabalho mais horizontalizadas. Em seu te(atr)ar, as teias alicéanas demandam, assim que se elege a dramaturgia-fonte, que os alunos assumam também as funções de produção e encenação do espetáculo. Evita-se a terceirização para encorajar o envolvimento em todas as etapas, desaliena(tor). Para tanto, seja em cena ou

em aula-ensaio, é importante revisitar uma *dilatação da atenção* na qual cada corpo se dispõe ao *engajamento polivalente* de suas capacidades isto é, além do personagem, o ator acumula em si prontidão responsiva para ações mais funcionais. Se nossa percepção estiver atenta, o jogo que se faz em cena pode contar com cada um como engrenagem de sentido, portanto dispensa recursos como blecautes para mobilizar ao ator a *autogestão* de si e da cena. Em suma, que ele se vire para resolver nós, imprevistos e percalços que irromperem. Ator que interpreta e atua sobre a ação como desembolador de nó-tropeço, já que a integração à cena cabe ao ator. É notável nas obras-teia o que apelidei de *transicenas* na qual se imiscuem-intrometem as ações atoriais nas atividades de contrarregragem, de maneira tão mesclada que pesquisa uma dissimulação do seu caráter funcional em conteúdo poético. A precariedade revela resoluções próprias de adesão orgânica do que parece accidental. A marca que se pretende desapercibida, a precisão na formação de imagens coletivas, o reposicionamento simultâneo de múltiplos corpos e coisas, tudo, enfim, se procura incorporar como dramaturgizável além de dinamizador da narrativa, indicando passagens de tempo ou sugerindo camadas no espaço diegético através das reconfigurações espaciais (constantes e expressas em *engajamento* coletivo). Cada segundo oferece uma oportunidade de assimilarmos as tarefas e transcriá-las em ações, preferencialmente poético-pragmáticas. Alianças do desejo com o preciso. Chamo-as de *transições-e(m)-cena* ou, por seu propósito um tanto promíscuo, *transicenas* as transições que, de tão organicamente tra(n)çadas, podem implicar leituras simbólicas que transcendem seus objetivos mais simples: mudança de objetos, rearranjos espaciais, fluxo dos signos, tudo trama e pode adquirir reflexos no imaginário através de uma fusão compromissada dos envolvidos com a mescla. No teatro aliceado, todos os signos implicados na cena, incluso o corpo do ator, são impermanentes. O *espaço é movediço* pois nele se operam reciclagens constantes, ressignificações polissêmicas de um mesmo objeto, de sentidos desmontáveis (semelhante ao ideograma chinês).

Em nosso *Calabar*, as canções (visto que a peça é também um musical) procuraram (con)fundir-se (n)a cena, muito embora isso agregue uma nova camada de complexidades a serem geradas. Sobre elas é preciso reconhecer a dificuldade de afirmar qualquer noção de originalidade.

Não falo aqui de pretensas invenções de Alice, sequer achados exclusivos do

aquário (arte e plágio são acusados de amantes promíscuos e fortuitos e então exclusivismos são coisa lendária), mas muito mais de ecos de tradição relida, revista, remontada e reexperimentando-se. Se formos escavar até a autoria, algumas práticas até remontarão ao diretor uruguaio radicado em Brasília, Hugo Rodas (professor-diretor de tantos, presente na trajetória da aranha) que sintonizam com as de Zé Celso Martinez Corrêa (Teatro Oficina Uzyna Uzona, em São Paulo) que se afinizam com as práticas de coringamento do Teatro Arena dirigido por Augusto Boal, cujas pegadas de combatividade social pode-se especular que provocaram o Teatro da Vertigem na ocupação de espaços alternativos, enfim, isso para ficarmos na história recente apenas. Essa infinita constelação de ancestralidades, esse fosso abissal e horizontal de ecos regitados ou ressussurrados, dissolve reivindicações de paternidade ou maternidade ao mesmo tempo inestimáveis e desgastantes. São tão inacreditavelmente híbridas as práticas da cena que demandariam um esforço-fôlego arqueológico que alcançasse as proto-aranhas, as avós das teias. Diante das utopias que arregalam, escolhi um mergulho noutra vontade e deixo as fissuras para outrem.

No enquanto das camadas agregadoras, olhe tudo que sou em cena: O ator imbricando personagem, corpo-que-canta e contrarregra em amálgama fluido, delineado e retroalimentado. A *super-ocupação* no mesmo corpo desafia os meus des-domínios de ator, implodindo zonas de conforto atarefando-me. Bastidor é artigo de luxo. Porém, as transcenas que percebo como mais bem-sucedidas são as que agregam o nosso *elo simbólico-espacial* que, seja pelo peso físico, seja pela densidade diegética nunca deixa de todo a cena. O espaço movediço conserva e herda o elo, uma perenidade: as mesas em *Calabar*. Mas antes de continuar, pegue a aranha imaginada e lance-a em um aquário, agora!

(Res)Pirações: Mergulho, Estéticas e Emergências

Imagine que mergulha uma aranha no aquário. Sua aranha. O ser sólido imerso no líquido sobrevive apesar da transposição. E então a pergunta, diante da recusa em afundar: é o aquário que parece conter a aranha ou é ela que o contém? Há uma violência

tênue no jogo tenso e silencioso entre animal e elemento, humano-burocracia, artista-academia onde um se faz continente do outro. A aranha molhada resiste na superfície e o aquário delimita o navegável, o horizonte do bicho, o semestre com pouco mais de quatro meses. O aquário subordina a *obra-teia* (que ainda vai nascer) aos caprichos do tempo, da duração calendária. O departamento, em seu rodízio progressivo de turmas, demanda especialmente das disciplinas de interpretação que, em seu "semestre", cada professor possibilite uma coesão criativa que alie as subjetividades carnificadas nos alunos em prol de algum experimento cênico. Aluno é uma condição temporária que se vincula ao processo-projeto pelo protocolo de frequência e matrícula, mas, se o mergulho for profundo e coletivo, a disciplina pode ser desculpa para um rito-encontro entre artistas, pactos, solidariedades e presenças. Talvez seja a esperança em transformar compromissos em cumplicidades a injeção semestral de ânimo que transforma a leitura protocolar de ementas nas aulas inaugurais, em anseios-ensaios.

No aquário, o corpo se infiltra na água e vice-versa, gerando uma aflitivo jogo bio-lógico onde ou se mergulha ou se afunda. A diferença prática entre essas atitudes é que aquilo que mergulha mantém ativa e desejante a capacidade de emergir, de selecionar os níveis de profundidade que alcançará, enquanto que o que afunda, se afoga e não retorna. Assim, sobreviver carece sobretudo de vontade de emergir, ou seja, reencontrar o fôlego para partilhar com aqueles, que alheios ao mergulho, reconhecem as potências e são atravessados-encharcados pela jornada. O artista mergulha para emergir diante de uma plateia e materializar em obra sua pesquisa (do se ou de si). O ator seria um viajante, um visitador de mundos outros que, ao emergir, "conta-mostra" suas relíquias imundas e preciosas da saga. Em cada processo, há um convite subliminar de experimentar-se em saga. Saga que, para se dar, precisa romper o pacto perceptivo de tempo-espço "cotidianóbvios" para instaurar um "espaço virtual de alteridade [...]permitindo que tanto o sujeito performativo quanto o espectador passem do 'aqui' para o 'algum outro lugar além'." (FERÁL *apud* LEONARDELLI, 2011, p.9). Disposição de aventura. Não parece que basta o efeito de transporte entre ator-espectador, mas esse efeito deve ser procurado de forma que contamine todos os envolvidos na feitura da obra. O tal "lugar além" precisa-se tornar causa que re-una os artistas em colaboração.

Estéticas como respostas expressivas: Entre teatrês e performês não há dialetos?

Nas numeradas disciplinas de interpretação, como combater os riscos de afogamentos que espreitam e enxergar infinitos no limite e na precariedade do lugar? A aventura do mergulho requer suas técnicas-táticas (mesmo que seja gritar socorro) e cada professor transborda e partilha aquelas que agenciam suas crenças e evidenciam suas emergências. As sistematizações técnicas (arsenais de poetização) apreendem determinadas "qualidades de nado-performance" onde o corpo instaura códigos em si, que instalam elos poéticos com algumas tradições teatrais e (a)fundam-se em contradições teatrais. Esses elos co-laboram para a manutenção de mundividências no imaginário. Essas "mundo-evidências" expõem, acentuam e tomam aspectos de experiências do humano e as re-presentam a partir de suas perspectivas (grotesca, trágica, cômica, física, simbólica, literal, realista, em um desfiar infinito). A partir dessas qualidades se delineiam as diversas estéticas. Feições que o teatro enquanto linguagem pode assumir, consolidadas por seus códigos tornados em convenções que, no ato de interpretar são deliberadamente ecoadas de forma a serem recombinadas, mescladas, desafiadas, desconstruídas, enfim, atualizadas através de tratamentos diversos. Como o sufixo-fim-de-palavra denuncia: das estéticas participam éticas, ou seja, cosmovisões dos fenômenos determinados na cena ou ainda pluripercepções das sagas, incorporadas nos elementos e escolhas de tratamento cênico (mesmo cínico). Patrice Pavis propõe que: "A estética, ou ciência do belo [...] dedica-se a definir os critérios de julgamento em matéria artística e, por tabela, o vínculo da obra com a realidade. Ela é assim levada a demarcar a noção de *experiência estética*." (PAVIS, 2011, p. 145, grifos em itálico do autor). Portanto para ele, as estéticas estabelecem as lógicas de leitura-experimentação, degustação, composição, operação e contracena nos universos propostos de cada espetáculo, situando o espectador quanto a tributarietà da ficcionalidade em relação à realidade (mais ou menos afastada da lógica normativa-óbvia), intermediando a leitura dos signos postos em cena. Estéticas refletem e expressam as texturas das nossas imaginações, funcionando como idiomas poiéticos (de *poiesis* grega, enquanto criação).

O teatro pressupõe o encontro de toda uma comunidade (técnicos, atores,

personagens, público) que converge com potencial de comunhão ou sintonia entre as imaginações ou circunstâncias dos envolvidos. O teatro seria a linguagem da imaginação encarnada. Fenômeno promovido e proposto pelo/ no corpo que se coloca em evidência espetacular a partir da percepção do espectador. Como Guinsburg auxilia a compreender, em cena tudo se converte em signo com potencial simbólico:

O teatro, por si só, enquanto arte, já implica, como princípio e como regra de sua produção, que todo elemento colocado em sua moldura adquira imediatamente um *caráter simbólico* em relação a si mesmo ou àquilo a que se refere. Assim, uma cadeira qualquer, no palco, será *a* cadeira daquela peça ou cena determinada, revestindo-se o móvel real de seu papel no universo ficcional em exposição. (GUINSBURG, 2007, p.11).

O autor estende esse fenômeno que imbui a cena de simbolização ao gesto e finalmente ao corpo, atestando o caráter conotativo que a cena assume independente das chaves estéticas que utiliza. Cena é coisa molhada de sentidos, lambuzada de talvez. O teatro permite, mais ainda quando mestiçado com a performance-arte, uma reciclagem sígnica de tudo que a cena oferta, permitindo a atribuição de novos significados, fazendo vir à tona outros sentidos para o que supostamente já se sabia. No vaivém da *teia-Calabar*, como já antecipado, as mesas se tornam *as* mesas. Desde a entrada do público até a última cena, suas reconfigurações permitem que de um único objeto emanem discursos diversos. Mapa, mesa de banquete, superfície elevada ou subvertida em oratório rude, mar coletivamente produzido, transporte de carga de sacos, etc. As *mesas* assumem facetas diversas do poder e as qualidades de sua movimentação, em cada cena, podem sugerir de que maneira os poderes exercidos pelos personagens no espaço diegético, se estabelecem. Joga-se com as distâncias, aproximações, centralidades, ausências ou sublinhar da presença (quando perto do fim da peça ela é virada e suas rodas são retiradas assumindo o barulho-efeito produzido por todas essas ações) das mesas. Forradas com o mesmo material dos figurinos-que-viraram-cenário e que tentam remeter ao personagem-título da peça, elas buscam enunciar um discurso de que, da pele de Calabar (e sua sumária execução de queima de arquivo) se forjam e fortalecem os poderes colonizadores. Elas sintetizam as hierarquias envolvidas (que espaço você ocupa na mesa em relação ao topo e ao chão) e sugerem as relações entre os personagens. Com rodas, para deslizar em cena, o objeto se dinamiza, situa o espectador em diferentes espaços dramáticos, desloca-se ora

com dilatação ou agilidade, se coloca sutil ou rústico e o destravar/travar constante de suas rodas demandam uma dilatação da atenção com precisão para cuidar da segurança dos demais atores. Trabalhando com oposições de alturas, acoplamento de ambas as mesas, disposição diagonal ou reta o elo simbólico espacial vai sendo dotado, no transcorrer da trama, de inventividade, tal qual um brinquedo manipulado das maneiras mais diversas por cada ator. O elo é experimentado em sua materialidade e radicalizado em suas potências de signo.

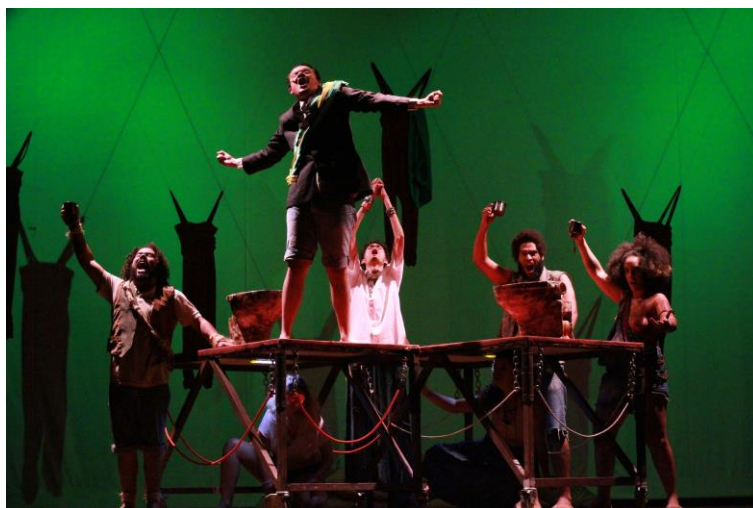


Imagem 01: As mesas em Calabar elevam e esmagam os corpos... Fotelhar: Clarissa Mello.

É na articulação sónica que se produz a cena e através dessas qualidades de articulação que se insinuam as estéticas. De maneira mais direta, elas são perceptíveis à medida em que se analisa quais regimes de aparência são estabelecidos na lógica de performance de uma determinada montagem. Isso significa que a partir do que aparenta, uma performance pode-se deixar ser escrutinada sobre suas estéticas matriciais. Confie no que (a)parece, pois isso te sugere um caminho de mundo. No teatro, os indícios de uma tradição estética se confirmam ou se inquiram interrogando o comportamento dos corpos. É entendendo as lógicas e repercussões que os corpos manifestam que poderia se diagnosticar as estéticas nutritivas para a peça. Portanto, antes de haver a estética há o território que incorpora o diálogo com ela. Ou seja, se no mergulho as estéticas servem de bússolas, o corpo que desempenha agenciamentos é a barca, e ela "é o símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos." (CHEVALIER, 1999, p. 121). É no corpo que primordialmente o teatro começa a acontecer. É ao

entender que antes de esquemas estéticos há o corpo, pleno de complexidades e já repleto manancial de significados e dramaturgias potentes e próprias que se inicia o tecer de um fio que, uma vez percorrido, começa a lentamente deslindar o pensamento da aranha, a metodologia do trabalho poético de Alice Stefânia ou minha interpretação-vontade dele. Encontra-se no corpo simultaneamente chave, fechadura e porta primeira dos significados em um processo de gest(aç)ão espetacular. Dessa primazia do corpo que recusa resoluções estéticas apriorísticas, teço um fio primordial para o pender da aranha. É na recusa das definições que se pode sinceramente experimentar. Voltando ao aquário descobre-se a aranha flutuando sobre a água, experimentando um equilíbrio suave e seguimos.

Desafiados a desfiar uma montagem, como requer a ementa, cada professor-artista reúne seu arsenal de estratégias de criação, tão diversas quanto são diversos os teatros, para combater as artificialidades dos pedagogismos ou entregar-se a eles. Alice Stefânia Curi, professora-mãe-atriz-diretora, participa de uma linhagem (porque correntes prendem) que recorre aos afetos e reconhece no fazer teatral um ato de potencial erotismo, uma vez que a obra derivará dos desejos nos envolvidos. Afeiçoar o aluno à obra é uma estratégia de interpelação do artista que nele porventura houver. Identificar e defender aspectos de interesse pessoal em uma obra exige que o artista convença os demais, fortaleça suas escolhas de maneira que elas componham a natureza coletiva - latência do todo, febre grupal, orgia antropofágica. É momento de “alicear” o corpo, imbuir-se do vibrátil.

Alice-Corpo: Do cafetinado ao vibrátil

A encruzilhada das escritas está nos seus princípios. E então eu me provoco com uma intrigância. Eu me divirto com uma hipótese. Como rastrear Alice Stefânia Curi nos profissionalismos inafetados do mundo, ou seja, qual é a Alice dada a conhecer para aqueles que a desconhecem? E se, no rodízio de disciplinas e professores, minha trajetória nunca cruzasse com a dela? Quando não há chance para o encontro real, resta um jogo de busca às escuras por assistências de pensamento, deparar-se com artigos,

links, arquivos, dados abstratos que monitoram aspectos daquele ser e mapeiam sua trajetória enquanto corpo-que-trabalha. O que documenta essa forma abstrata da presença do ausente é o currículo. Como um Hércules, o contemporâneo nos examina e hierarquiza a partir de feitos e façanhas e, somente munidos de nossos "doze trabalhos" é que podemos reivindicar espaços, contratações, pautas, editais, patrocínios, enfim, a burocracia demanda (com)provações de que o ser artístico está ativo, produtor e trabalha-dor. Currículos "latem" denúncias numeradas e datadas, servindo de vigilância das atividades do ser e monitorando o emprego de suas forças. Soa perverso e é. A psicanalista Suely Rolnik partilha do espanto e fala em "geopolítica da cafetinagem" (2012), que é multiplicada globalmente pelas cooptações que o capitalismo cultural fez dos movimentos de contracultura, convertendo seus efeitos afetivo-políticos de libertação e contra-norma em nichos a serviço de propósitos mercadológicos, capturando os sujeitos enquanto forças produtivas persuadidas e reduzidas a realizar expectativas do mercado que são disfarçadas de vontades de experimentação. Ou seja, o humano e suas potências estão prostituídas para fomentar consumo e hiperprodutividade. Qualquer desejo é comprável, adquirível e adequado desde que vendável. Assim obras de arte se tornam produtos para consumo. A mesma engrenagem se aplica à compulsoriedade de uma montagem enquanto resultado de um semestre para comprovação da produtividade dos encontros.

Um currículo vigia a eficiência daquele ser e o pressiona a comprovar sua efetividade na área da qual participa. A compulsória atualização é uma afirmação do ser enquanto ainda jogador, uma obrigação de provar-se merecedor, digno ou capaz de algo que solicita. Por vezes é como lutar para conquistar frestas em uma jaula e chamar a isso liberdade. A extensão dos currículos ou a quantidade de feitos são como movimentos reboativos, decotes insinuantes e adornos nos corpos-putas, técnicas de sedução. O mercado quer sensualismo insinuante com afetos neutralizados, daí a felicidade de Rolnik em falar de *cafetinagem dos afetos*. Nosso capital profissional serviria para incitar acolhimentos em um movimento onde a extensão curricular corresponderia às roupas mais excitantes e a manifestação da vontade é usurpada pelo emprego e subutilização dos corpos, consumindo tempo, saúde e potência do ser. Momentos afogadores no aquário-sistema-mundo, onde o corpo é capturado e cativo.

Longe de passarem ilesas a esse processo, as práticas artísticas seriam, para Rolnik, potências políticas fundamentais no esforço de resgate das capacidades sensíveis. Seja qual for a forma de combate assumida, a noção de resgate ou re-suscitação promove um rito de passagem na performance do corpo. O corpo se transforma, transitando da sua forma cafetinada para sua plenitude de potência: torna-se "*corpo vibrátil*", que se relaciona com o outro a partir de sensações, intuições e intensidades. "Esse corpo funcionaria como uma espécie de bússola, ou alarme, que desencadearia as crises, cruciais ao processo de crescimento, à resistência ontológica e à própria sobrevivência" desalienando o corpo de suas "diferenças, singularidades e demandas." (ROLNIK *apud* CURI, 2013, p.102). Não é mais um corpo homogeneizado pelos comandos de seus cafetões, porém, amálgama de potências, terreno de fértil caos afetado e afetivo que permite que o outro o desoriente, corpo que experimenta a liberdade com seus riscos, forja flexível de si mesmo, processo que precisa da escuta do que lhe é alheio, espanto, maravilhamento e estupefação, corpo que convida epifanias, ser comovente, comovido e comovedor. Corpo com-paixão, emancipado por desejos descolonizados porque caminham "na contramão da subalternização" (BELÉM, 2016, p.123). Qualquer tentativa de definição é ensaio, incapturável.

Atestar uma geopolítica da cafetinação demanda uma agenda para sua desarticulação. Essa é a primeira orientação ética pressentida nos trabalhos orientados por Alice Stefânia: uma preocupação em fomentar a vibratibilidade dos corpos envolvidos. A teia, ao invés de servir de armadilha, é reflexo das solidariedades recíprocas geradas em turma. A aranha-Alice é predadora das insensibilidades e procura combater apatias e indiferenças. Me infiltro como espião para ouvir que narrativa se auto-produz em seu currículo, uma vez que sua práxis espelha suas pegadas.

Teatro para pendurar carnes desfiadas: Corpo-Brasil

Onde-dos-Fatos. Lugares por onde esse corpo já passou. Longe foi o corpo. O currículo é uma chamada onde o corpo declara quais lugares quer publicizar que esteve presente. Os "ondes-quandos" em que admite que colaborou. No currículo, há pistas da

genética artística. É inescapável, Alice é uma atriz brasileira. Mas o que pode vir a ser isso? Gilberto Icle propõe a "vontade de presença" como possível e provocativo elemento caracterizador do teatro brasileiro contemporâneo (embora admita a dificuldade de definição de quaisquer dessas três palavras) sinalizado enquanto uma firmeza de propósito ou recorrência. Icle não está se referindo ao "que se tornou comum no jargão teatral, -a força ou a qualidade atrativa do ator-" mas aquilo que fomenta um desejo do encontro pela proximidade e tudo o mais que ele proporciona. Icle sugere que há culturas onde há o predomínio da significação e outras em que haveria o predomínio da presença. Se a primeira estabeleceria uma relação antagônica com o corpo a medida em que ele impede a revelação da alma-mente-espírito ou outro ideário transcendental e extra-corpóreo, a segunda categoria teria uma relação com a corporeidade justamente como "forma de experimentar o mundo". (ICLE, 2013, p.183). Assim, a apreensão do mundo privilegiaria, em tais culturas, a sensação em detrimento da palavra, portanto a sensualidade, experimentada no corpo, é o epicentro do mundo nas culturas dessa matriz. O mesmo autor a partir desses pressupostos sugere que daí, do corpo como catalisador da compreensão, derivaria um fazer cênico mais calcado na materialidade da ação. É dessas culturas sensuais ou da presença que participaria o Brasil. Essas noções podem tangenciar falácias, como o pensamento enquanto produção exclusiva da mente e a ação enquanto produção exclusiva do corpo, mas como qualquer discurso ele pode ser agenciado para uma outra direção. Nas entrelinhas de Icle eu leio reações a um mesmo fenômeno: **colonização**. Somente levando isso em consideração consigo admitir esses divórcios matriciais. E peço licença para especular.

Se o europeu em cena vai sondar as profundidades da mente, pronunciar muitas palavras, verbalizar seus processos de significação e psicologizar suas questões é porque tem o tempo dos dominantes ou hegemônicos, é porque coloniza e portanto lhe sobra tempo para debruçar-se em suas angústias existenciais, tecer longos discursos, culpar-se e desculpar-se por escravizações alheias enfim, elaborar através da palavra a sua existência, definir e escavar a significação. Assim a expectativa da sua plateia é por suas próximas palavras, traumas elaborados na fala, teatro de deixas que celebra o jogo civilizado da pergunta-resposta. Ele se faz paradigma de humanidade a partir da desqualificação dos corpos não-brancos. Como escurece Sueli Carneiro:

A negação da plena humanidade do Outro, a sua apropriação em categorias que lhe são estranhas, a demonstração de sua incapacidade inata para o desenvolvimento e aperfeiçoamento humano, a sua destituição da capacidade de produzir cultura e civilização prestam-se a afirmar uma razão racializada, que hegemoniza e naturaliza a superioridade européia. O Não-ser assim construído afirma o Ser. Ou seja, o Ser constrói o Não-ser, subtraindo-lhe aquele conjunto de características definidoras do Ser pleno: auto-controle, cultura, desenvolvimento, progresso e civilização. No contexto da relação de dominação e reificação do outro, instalada pelo processo colonial, o estatuto do Outro é o de “coisa que fala”. (CARNEIRO, 2005, p.99).

O corpo colonizado (coisa-que-fala) precisa reagir e então é sintomático que as cenas que produzem estejam untadas de ansiedade por reaver sua liberdade, por recuperar, relembrar e afirmar sua humanidade, por empregar mais investimento e engajamento em sua fisicalidade pois é com ela que ele recupera o que lhe foi expropriado. O corpo colonizado passou por privações, genocídios, massacres, estupros e não teve tempo em sua historicidade para se elaborar verbalmente pois o extermínio o espreitava e não havia quem quisesse ouvi-lo senão os seus semelhantes. Esse é o corpo-de-carnes-desfiadas cuja resiliência e resistência foi exaustivamente testada, cuja energia foi empregada em trabalhos braçais, um corpo que precisou suar para não ser eliminado, um corpo que pedagogizaram o autodesprezo, um corpo do qual subtraíram as bases de sua sobrevivência e mesmo assim ele resistiu. A materialidade da ação não aparece como uma escolha ingênua mas como imposição que a proposital precarização da (ex-)colônia proporciona. Se o teatro é urgente, façamos com pouco, façamos com nada, mas façamos. Não ter à disposição acervos técnicos, investimentos e sentir os impactos da omissão dos poderes públicos influencia muito as capacidades de realização do teatro brasileiro. Mas o corpo basta. É estratégico que se adote a fisicalidade também porque ela é o recurso mais econômico e, como certa filosofia percebida no Teatro Físico atesta, o único indispensável para que haja teatro: "Esse traço da cena no Brasil liga-se à corporeidade e a materialidade da ação propriamente dita como elemento fundante, como objetivo e como resultado das investigações cênicas e performáticas das últimas décadas." (ICLE, 2013, p.185). O corpo enuncia o teatro que enuncia o corpo, cúmplice pacto da mútua resistência, o corpo brasileiro em si é aquilo que teve de suportar.

Mas sozinho o corpo colonizado perde potência, a solidariedade de aldeias, terreiros, quilombos e tribos só se fortalece na coletividade ou coletivização da

experiência, mesmo que experiência de sofrimento. Outra tendência brasileira na feitura teatral fora-do-eixo é a associação artística. De acordo com Icle:

Os grupos, em sistema de cooperativa de atores, não apenas afloram aqui e acolá como se multiplicam, criando um sistema de produção teatral que mistura espetáculo, intervenção comunitária, pedagogia [...] na intenção de poder sobreviver aos apelos de uma economia cada vez mais liberal. (ICLE, 2013, p.185)

Logo, fazem teatro e não somente espetáculo, assim diferenciados por Stanislavski (idem). Como exemplo, o autor cita o Teatro Oficina (agora Teatro Uzyna Uzona), capitaneado por José Celso Martinez Corrêa que "captura a corporeidade para um embate permanente com a indústria cultural", em seu teatro grupal, as peças como ritos orgiásticos. No trabalho atorial, no seu *Ham-let*, de 1993 predomina "uma interpretação histriônica, distante das reflexões intelectuais que ocuparam centenas de estudiosos", Zé Celso sempre está "muito mais interessado no **impacto físico da atuação**." (ICLE, 2013, p.186, grifo meu). Admitindo a infinidade de poéticas e rumos assumidos pelo vasto teatro brasileiro, Icle sugere que as tendências referenciais de "centralidade do corpo, do trabalho do ator como gestor e ponto nodal da criação artística para a cena" encontra no chamado "*Teatro de Grupo*, um ancoradouro tenaz". (p.187). Oferecendo a coletivização da experiência criativa, funcionando em "regime de colaboração" com rotatividade ou horizontalidade de funções, assumindo modelizações diversas (de encenadores convidados para colaborar em espetáculos únicos até a radicalização da autogestão) e estreitando relações de convívio, Icle aponta os teatros de grupo como estratégica configuração para longevidade artística brasileira. Raros são os atores de carreira individual, o que prolifera são grupos e coletivos de troca artística para reunir afinidades de linguagem, verticalizações de poética, "constituição de identidades artísticas singulares", vontades de pesquisa e divisão de responsabilidades criativas e administrativas além de ser também um modelo político na medida em que "se distancia do modelo das grandes empresas" e tende a privilegiar o artesanal e o experimental, portanto interrogar o teatro enquanto linguagem.

Celeiros férteis de formação e incubadora de grupos têm sido as universidades. Assim Icle atesta que os cursos assumem expectativas técnico-práticas e, ao meu ver, quase descreve a situação brasiliense:

o perfil de grande parte dos professores desses cursos de formação é o de artistas da cena que **são, ao mesmo tempo, pesquisadores, professores e artistas**. [...] O amálgama com a universidade produz, também, um engajamento dos grupos de teatro com a **formação de novos artistas e com as intervenções em comunidades** hipossuficientes economicamente. Essa mistura entre cena, pedagogia e reflexão caracteriza de certo modo boa parte do que se produz no país [...] Esses cursos funcionam em muitas cidades como **centros propulsores** da produção teatral e coreográfica. Muitos grupos, portanto, possuem diferentes ligações com a universidade, seja porque seus integrantes **formaram-se nesses cursos**, seja porque alguns deles são ligados às universidades que lhe dão **acolhimento**." (ICLE, 2013, p.189, grifos meus) .

Da vontade de presença ao Teatro de Grupo, Icle cartografou trajetos de um corpo-Brasil. Agora, consultando o “currícloráculo” aponto uma trajetória que o atesta, do corpo-aranhAlice. A aranha aprende a tecer teias enquanto as atravessa e cada circunstância é como um fio da vida. Enquanto se (em)aranha, ela aprende a ter cuidados consigo e a cuidar do seu entretecer. E se a prosa sofresse um impeachment dos versos? E se chovesse no meu escrever uma tempestade-poesia?

Eu quero emprestado o fio da vida vigiada e tecida pelas gregas parcas em suas mitológicas catacumbas, auxiliado pelo empréstimo espontâneo do memorial aliceano e as conversas informais-visitas, os furiosos latidos-em-sobrenome do currículo lattes (cujos títulos se ramificam como cabeças do cão-guardião Cérbero), quero que chova nessa monografia-memória-de-ensaio, dissenso, uma chuva-para-revelar pegadas. Que venha o louco que alerta Julio César sobre sua morte gritar o ano de 1971 como nascimento, que venham as mãos que consultam o jogo de Ifá e escutam o dizer dos búzios para contar em quais teias já se emaranhou aquele corpo, que venham as bruxas que abordaram Macbeth com suas saudações para ver a mãe acima dos títulos, que venham comigo os seus mitos mais profundos, mas quero previsões do passado e uma licença poética concedida por esses adivinhos seres, para que adivinhem comigo, em delírio um des-mundo. Mundo que se foi. Que verguem os alicerces até despencar. Se quiser pode girar o corpo, ao menos gire o pescoço, levante os olhos para se desatar do papel, alforriar o fôlego, mirar o céu, seja qual for o seu instrumento de prever, é ele quem me permite entrever a vida da aranha se inscrevendo, é ele quem permite que a prosa se distraia e reine no meu terreiro-texto um sabor de poesia. Toque o papel, pause o olho, engula a saliva e aceite a receita do

fluxo: Siga a aranha, agora com patas invertidas, sobre forte e firme na direção contrária da vontade de Cronos, mantenha ela aí bem viva e detalhada em sua imaginação e veja que o seu tamanho se minimiza, que ela fica sendo promessa-embrião e enquanto a sua aranha imaginada se "filhotiza", eu faço a vontade acadêmica de virar os nomes do avesso: E a diretora vomita a professora que vomita a atriz que vomita a mãe que vomita a aluna que vomita a filha que vomita a mulher e todas as citadas se alimentaram das vírgulas que deveriam morar nessa sentença. O passado tem cheiro de sentença, nunca gramática. Eis o delírio, o ser ao avesso, o mundo em rebobino... Alguém? "CURI, Alice", o "Stefânia" ficou abreviado no invisível enquanto o tempo invertido deixa tonto quem nele não confiar. E eu embaralho as letras, os lugares e Alice será Stefânia que será Curi, que será... você! E se a linha da vida fosse sorteio? E se você fosse Alice? Tarde demais, essa curiosidade que guarda dentro e consigo, eu faço em feitiço e te deixo zozado e perdido até que o próximo parágrafo venha te resgatar da deriva. Meu mar de palavras te faz mal salgado? Então, aqui vai o nó doce da corda que te estrangula a razão: E se eu te desse uma trajetória? E se eu te contasse um destino de até então? E se o passado fosse tornado em profecia sussurrada, fio a fio ? Deixei a lógica rodopiante (de Matamoros ao Instante) em algum canto, gargalho no seu engasgar, e agora que "Alice" vai te socorrer ? Qual Stefânia vem ser seu amparo ? Que Alice, Stefânia, CURE! E algo te pica, veneno da aranha imaginada enquanto eu te entre-tinha entre as minhas palavras!



Imagem 02: Alice Em-re-da-da....As palavras partidas em bal-bu-bu-cios... gaguejam...
Fotolhar: André Amaro.

CURI, (E)St(a)e(pi)fânia, Alice! ou Mim-em-cacos, Ela-no-espelho

- Traço (como posso) uma futura Alice: Agora lembrar é o único caminho para reverter os efeitos daninhos e devolver-se a você. O antídoto para o veneno da aranha é sorver a picada, deixar escoar. Se você não é, agora se torna mulher. Febre stanislavskiana que te preencha de circunstâncias e eu te alago delas: 1971 será teu nascimento, seu começo de mundo em Niterói. Com seis meses de idade, você se verá em Brasília. Com 18 anos, entra na segunda turma de bacharelados em Interpretação Teatral do curso de Artes Cênicas da UnB. O curso te proporcionará encontros de formação fundamental: "processos riquíssimos de aula e montagem de espetáculos com Hugo Rodas." Mira, que com esse uruguaio mestre-pioneiro-"teatrero" você montará, além-aulas e leituras dramáticas, *Um Roubo no Olimpo* de Artur Azevedo (1992), *Olho da Fechadura* com recriações das espiações e expiações dos personagens de Nelson Rodrigues mobilizando todo o departamento e ele ("El Rodas") te visitará nos ensaios da peça *Maria Matamoros*, inspirada pelo texto de Hilda Hilst, *Matamoros (da fantasia)* que será o seu projeto de diplomação (1995) e monografia ("O Desejo na obra de Hilda Hilst e na linha de pesquisa Gestualidade"), orientada por Izabela Brochado. As potências discursivas do corpo vão se ampliar quando encontrar-se com Simone Reis e Eliana Carneiro "na investigação da mitologia pessoal" que elas propõem e nas aulas de Corpo com Luís Mendonça. O mesmo Mendonça fundou o Grupo EnDança e, com seus ex-membros você também terá aulas de dança contemporânea em momentos diversos: Márcia Duarte, Giselle Rodrigues, Cristina Moura. Haverá ainda pelo caminho da graduação Fernando Villar, Paul Heritage, Ana Vicentini, Marcela Hollanda, Silvia Davini... Haverá seu grupo de investigação teatral "da corporalidade na cena, a partir de princípios ritualísticos, emprestados de Artaud, da medicina chinesa e de treinamento cotidiano", fundado com a também aluna-atriz Rita Gusmão: **A Tribo Atrito**, espaço de inúmeras experimentações que, posteriormente, vão ecoar no seu doutorado. Há também uma banda satírico-performática chamada "As Virgens de Capricórnio". E desde 1992 você fará parte do Grupo de Pesquisa em Corpo, Performance e Novas Tecnologias, uma

dentre "Corpos Informáticos", orientados e provocados por Bia Medeiros (serão oito anos informáticos). Em 1997, você atua como professora-substituta no mesmo departamento que te graduou. Além disso, seus performáticos trabalhos em vídeo vão proporcionar sua (por vezes mediada) presença em diversos espaços e culminarão em inquietude de mestrado. A mesma Bia Medeiros te orientará durante a procura performática pela "Performance em telepresença" (dissertação de mestrado, em 2000) que nasceu (como projeto) em 1998, junto com Daniel, seu primeiro filho. Durante os dois primeiros anos de vida dele você recebe o título de Mestre em Artes. Mãe-e-Mestre no novo milênio. Alguns fios costurados da "alunatriz".

-- Traço II: Stefânia não é Stephanie (formou-se? Que-se-vire no presente): Entre 1998 e 2003, você participa da **Cia. Teatral Piramundo**. Foram diversos trabalhos institucionais, oficinas, peças e projetos com intuitos educacionais, ações para manutenção e constância das atividades. Grupo com sede, estímulo de labuta e profissionalização. A Alice desse mesmo tempo, procura cursos complementares diversos como treinamento técnico, canto, percussão, musicalização, kempô, pilates, voz para teatro de rua, palhaço e chi Kung (o currículo denuncia interesses do corpo). Experimenta princípios da Commedia Dell'Arte (em *A Caravana da Ilusão*, de Alcione Araújo em 2000). Com a Piramundo coloca-se na direção e adaptação de três espetáculos infantis: *Terezinha e o Mar* (2001), *Ruth Rocha em dose dupla* (2001) e *João e Maria* (2002), explorando teatro de animação com música ao vivo, estética quadrinesca ou conscientização ambiental. Entre as criações mais adultas, em 2000 atua no texto em que é co-autora *A Brechota da Vovó* onde trabalha com Vanessa Rocha (a mesma que esteve contigo nas "Virgens de Capricórnio") com humor, reflexão sobre a condição feminina e interação com o público. Em 2001, nasce sua filha Carolina, junto com suas direções de infantis. Como atriz da Piramundo, na montagem de *A Exceção e a Regra* de Bertolt Brecht (2002) experimenta o revezamento de atores em contracenar/manipulação dos bonecos e em *A Arte de Cuspir* (também em 2002) trabalha os "cáusticos" textos de Ézio Flavio Bazzo fazendo uso de colagens de recortes de jornal em situações provocativas com polissemia sugestiva. O ano de 2003 proporciona seu espetáculo de despedida da companhia, desencadeador de novos voos e mais fios: *A Roda do Arco-Íris* é construída através de experimentações psíquicas a partir da perspectiva junguiana e atravessado por

memórias e valores afetivo-pessoais de cada performer. Eis o espetáculo da ruptura de uma fase e você se divorcia. Fim da estadia na Piramundo (após cinco anos), desfecho de casamento, despedida de Brasília. A inscrição para um doutorado na UFBA (Universidade Federal da Bahia) foi aprovada. Passou, de um cá para um lá. Onde está Alice? Partiu para achar "Curi". Salvador foi a pesquisa de salvar- se sozinha, o radicalismo da autonomia e o teste de resistência da vontade. Pacto-parto da acadêmica, energização do sobrenome.

- - - Terceiro traço- Quem trança traços tem teia: Em Salvador trabalha pela reinvenção financeira, desde locução de rádio até campanhas políticas e peças de publicidade diversas, enquanto pesquisa como aluna de doutorado. O exercício de atriz se faz em *Autorretrato aos 40* (megapeça-revista-retrospectiva envolvendo os grupos residentes do teatro Vila Velha para celebrar o aniversário de 40 anos do espaço, em 2004) e *Cartas Abertas* (tendo como base cartas escritas por mulheres, em 2005) com a Cia. Teatro dos Novos e Cia. Novos Novos, onde 14 mulheres de diversas gerações estavam em cena. Em 2005, faz a assistência de direção de *Primeiro de Abril* (peça com esquetes diversas sobre o Golpe Militar de 64 e também com numeroso elenco), dirigida por Gordo Neto.

No ambiente universitário, segue com sua busca "Por uma TAO expressividade- Processos criativos em trânsito com matrizes taoístas" (tese de doutorado) orientada por Ciane Fernandes. Deixa eu te deixar dizer melhor: "No primeiro semestre de 2005, ministrei a disciplina Técnica de Corpo para Cena III, no curso de graduação em Interpretação Teatral" na UFBA. Com a disciplina você se viu provocada a tornar-se corpo-pesquisa e então, inicia-se o "segundo momento do campo: montagem de um **espetáculo solo autoral**." (CURI, 2013, p.133). A aranha sem querer foi costurando a aluna, a mãe, a atriz, a professora e todos os papéis, foi desencadeando na própria trajetória uma sua(da) trama. A trama que emerge do ver-se só em cena, a trama que questiona o desejo de companhias, a dramaturgia que se prova infinita vinda do corpo-campo solitário: Alice está grávida de espetáculo. Traços em "tao" gestação, filho de matrizes recombinadas-criadas, campo fértil para semear o inadiável em si.

Ufa! O veneno escorregado do corpo, Alice não é você-leitor mas alguém outro, passado os efeitos da minha praga-benzida, Alice é ela. Bicho-fêmea dada ao risco,

aranha que prova da própria teia. Em contraste de todo o sugerido, corpo sempre grudado em grupos, sempre em companhia de outros, “**Traços ou quando os alicerces vergam**”, é a coragem de assumir-se e colocar-se em cena sozinha, Alice ouvindo as balbúrdias e silêncios de si mesma. Em si mesma. Solidão talvez seja só lidar consigo ou conseguir lidar com só. Solidariedade, disciplina, paciência e carinho consigo. Abandonar-se, falar-se, escutar-se vacinando o egoísmo, suar-se e suportar-se lembrando que virão visitas. Em solo, o público respira a contracena contigo.

Alice é aquela, aranha criando dentes de loba solitária, ensaiando em um canto? Até quando solo é solidão? "Traços" nasce quando a atriz lê as "obras de referência" *Noturnos* (1998) e *Clarice* (1999) de Ana Miranda. Nasce quando a aluna se torna mãe de dois seres. Nasce das entranhas do aprendizado de aulas e oficinas. Nasce do desafio de viver-criar sem coletivo. Nasce dos contatos e contaminações. Nasce das horas acompanhadas e das horas solitárias. Nasce de esquecer na inconsciência, as origens taoístas. Nasce de todo o vivido e isso arriscaria descambarmos no pensamento de que é uma obra de pretensão definitiva. Mas é apenas a gestação de uma crise, um exercício arriscado de sobre-vivência, um filho de *tambéns*. A peça emerge, centrífuga achados saberes e dúvidas, saboreia e restaura experimentações, cartografa recursos e acende urgências, emite ruídos de uma vontade transbordante rastreada, de investigações poéticas e atestação das complexidades des-comportadas do corpo que se torna lugar, música, porto de dramaturgias, autossuficiência que advém de reconhecer suas insuficiências e rechaçar definições, recheando as transições em "gradiente" com auto-ironia (CURI, 2013, p.40- 43). Não é epílogo, é prelúdio. Conforto no desconforto, prazer no limite. Alice encarna devires em fluxo, como derramar de cachoeira, mesclando e contaminando, friccionando as certezas, excitando as suspeitas. *Traços* é um espetáculo que gesta alicerces (para serem impiedosamente vergados) da poética, conduta e, com o tempo, metodologia de Curi. Em "Traços" a aranha reclama os direitos da sua teia, assim como a atriz atesta estar prenhe de dramaturgias, assim como a mulher-personagem reivindica seus infinitos desdobramentos, suas possibilidades. Se a cena é terremoto, que o ator seja epicentro. Esse é um manifesto das teias: corpo são potencialidades, que ele mesmo tece.

Para compreender/imaginar melhor *Traços* sugiro especialmente a leitura do

tópico "Fios da meada" (p. 159-183) em "Traços e devires de um corpo cênico" (publicação revisada da tese de doutorado de Alice Stefânia Curi) que abrange-abraça: descrições da espacialidade e seu jogo inventivo, as matrizes utilizadas em cena, músicas cantadas, a constante reciclagem sónica dos objetos (inclusive assumindo sentidos de teia), as palavras pronunciadas e registra as ações do espetáculo bem como a interpretação-síntese da atriz sobre a saga dos devires-personagem. No breve espaço monográfico, cabe entender "Traços" como o espetáculo catalisador de imperativos poéticos da Alice daquele tempo, como um abismo que cava (chão basal e movediço) e de onde as produções acadêmicas que Alice orientará (o que chamo de *obras-teia*) ecoarão do seu manancial, alguns ruídos, sílabas ou balbucios, procedimentos diversos, plurais, mestiçados e impermanentes. Teimosos para definições. Antes de prosseguir, é importante registrar que Traços foi dirigida (artisticamente supervisionada) por André Amaro e estreando em outubro de 2006, foi premiada em diversas ocasiões e passou por Brasília, Salvador, Teresina e Lima (Peru). A peça só encerrou suas apresentações em 2009. Também acho importante dizer que só tive acesso a ela graças à filmagem disponibilizada pela própria atriz-criadora.

Alice defende a tese e se torna doutora em 2007. Nos anos seguintes, retorna à Brasília e atua como professora substituta na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, no Instituto de Ensino Superior de Brasília (IESB) e na UnB. 2009 é o ano da efetivação como professora do Aquário e criação do grupo de pesquisa que coordena junto com a pesquisadora-professora-atriz-colaboradora-amiga Rita de Almeida Castro: Poéticas do Corpo. O grupo de pesquisa abrange as linhas de dramaturgias atoriais e abarca o coletivo de criação Teatro do Instante, no qual Alice tem sido atriz em todos os espetáculos (*Pulsações*, *À deriva*, a performance *E Io Quem* e o experimento-espetáculo *EnContra* a partir da peça *Contra o Progresso* do dramaturgo catalão Esteve Soler). Agora, Alice se depara com a tarefa diretorial-atorial de criar o próximo espetáculo do grupo, dando continuidade à trilogia, a partir de *Contra o Amor* também de Esteve Soler. Também acho importante registrar que desde 2014 o grupo tem feito cursos, residências e trocas artísticas com o Teatro O Bando, em Palmela (Portugal) fundado por João Brites. A aranha sobre-vive.

Obras-teias: sondar o irresistível nos fios

Siga as pegadas deixadas pela aranha, por mais sutis que pareçam. Há nelas discursos de quem atravessou determinados *hábitats*. Onde vamos, ou melhor, onde podemos ir? Onde nos interessar. A ementa chega para derivar um programa, que será lido e posto em prática nos corpos de uma mesma turma. Negociar expectativas, desejos e capacidades é um desafio semestralmente aceito. Aquela menina niteroiense de Brasília, aquela aluna, agora é professora do mesmo departamento que a formou, veio devolver o que lhe proporcionaram. Agora ela é mãe e, como o currículo prova nunca deixou-se parar de ser atriz. Quem quiser que espie a lista, burocracia afirmativa, disfarce para caos processual, chamada para as teias já constituídas em sua carreira de professora-orientadora-diretora aquariada (conferir anexo). Indagar uma prática teatral, no curto espaço de uma monografia, demanda que eu objetive elementos profundantes para "entrevistá-la". Três elementos me aparecem operativos para identificar suas estratégias de desafogamento: *aliceamentos*, *desdobramentos dramatúrgicos*, e *agenciamentos de interpretação/percepção*. Desafoga porque empodera.

Imagine que visitará uma das teias e a sua curiosidade vai agregar fios aos que já conseguiu capturar. Vamos a sala de ensaio de *Calabar*, morder da trama e provar da tessitura, quiçá fiquem entre os dentes alguns fiapos? Uma teia tem ares de rede, em um jogo entrecruzado de iludir o espaço, tão sutil que é quase invisível, revezamento da linha com o vazio, desafiando as presas numa aventura de passagem, as obviedades do ensaio carregam portais para subterrâneos: "no processo de criação a portas fechadas, captura-se a presa (humana ou inumana) e a prepara para o banquete. O banquete oferecido é o próprio coletivo que se dá em devoração." (ANDRÉ, 2014, p. 164). O primeiro enigma é o elo entre os corpos que conspiram, elo que pode fazer da turma uma tribo temporária. Relação que brota "aliceada" tem mais malícia no ofício de criar-mundos.

Aliceamentos: Cheganças de si em nós

Dilatar, distender, inchar, espichar, estirar e esticar. Em cada gesto um novo componente insinuando seu tecer, ensaiando o emergir, o olhar do outro e o preenchimento fazendo a alquimia do fio. Seu corpo te sugere um mundo. Teu corpo te sugere para o mundo. Parado, um ser é lido por todos os seus arredores e atingido pelos ininterruptos efeitos dessa leitura. Não existe animal mais afeito ao escrutínio que o animal humano. A vida adquire pesos diferentes dependendo de situação geográfica, matiz da pele, pertencimento de classe, origem cultural... Matrizes de amor, afeto, sexo, repulsa, atração, fascínio... Desculpas para continuar olhando ou evitar olhar. O corpo fornece caminhos para especular a vida, que especula fala, pensamento, espírito, tece sem propósito expectativas sobre si. Se o meu corpo retém atenção alheia, ele instaura uma "dinâmica perceptiva que une observado (sujeito ou objeto) e observador" que coage "o espectador a perceber o espetacular ou o ato de representação. (FERÁL *apud* GERALDI, 2012, p.19), processo assim definido por Josette Ferál como teatralidade. O corpo passa a constituir uma indagação para outrem que vai sendo respondida e retroalimentada pelas ações praticadas, da curiosidade eu gesto mais pedaços. Meu corpo é meu fato. Condiciona minha saúde e promove minha existência, enquanto denuncia meus medos, desejos e inclinações. Meu fa(r)do? Meu trunfo? Meus des-usos de mim. Seu... quero deter as palavras e contemplar a imagem que se apresenta, desenrolada na memória, re-tecida, esparramada.

Dilatar, distender, inchar, espichar, estirar e esticar. Deixa que eu te dê um pedaço de memória: Nove corpos. Eles se posicionam no espaço, se entreolham, começam seus exercícios tímidos de aquecer-alongar, tentar se concentrar até que se forje algum elo sugerido entre eles. Dispostos em círculo, em silêncio quebrado apenas por respirações eles se olham com expectativa e desatam-se a fazer em sequência correspondência corporal. Alguns se sustentam mais duradouramente em certa posição, outra ostenta flexibilidade, outros desistem da completude do movimento, é visível um esforço de emparelhar os tempos, de tentar não avançar ou ralentar, um esforço de estar com o outro em simultaneidade: Corpo-Coro, que procura reagir em conjunto. Na desmedida dos dias, a rotina de aquecer-alongar vai se sucedendo, marcada por alguns atrasos breves, fadigas repentinas e ao longo do caminho ausências, pequenos sulcos na harmonia de uma teia embrio-nada. Juntar é questão de desejo, sumir também. A sequência é uma proposta funcional e estratégica de cada um solicitar o próprio corpo, fazendo uma colagem que

outrora o coletivo aceitou como abrangente das demandas de cada um. Estou entre esses nove e, todos os dias de ensaio, executávamos a sequência procurando estabelecer um hábito. Ninguém sabia o texto que viria, nem nada além. O primeiro saber em um processo aliceano é o *não-saber*, flagrar-se em aventura, ignorando personagem, trama, intentos de montagem, contando apenas com a materialidade dos corpos, interrogando-as. Partir da investigação de si para sondar o mundo, embora o corpo seja uma certeza breve, mutável. A meta é por uma respiração comum, de uma capacidade de deixar-se olhar e ser olhado, de abandonar as pretensões para escutar a partir daquilo que o corpo tem vontade e nisso ele é preciso. Confiar na sabedoria corporal, investigando algumas práticas de solicitação do corpo que nos tornassem suscetíveis ao criar. Chegança é acordo do todo de acordar, é um espreguiçar das expressividades, ao executar a sequência o corpo se assinalava partícipe do coletivo, assim as ausências e empenhos acabam sendo assimiladas como performances da adesão sensível, como o abrir-lavar-fechar das mãos de algum artesão. Como citado por Hercoles (2010), Alain Berthoz propõe o movimento como o sexto sentido, mas no processo de *Calabar* seria mais interessante pensar no movimento como o catalisador de todos os sentidos, como um envelope onde a participação de cada um escrevia invisivelmente uma carta em que se lia que, mais uma vez, estávamos dispostos a ficar juntos. Muito mais eficaz do que a chamada nominal (tantas vezes esquecida), a sequência-em-coletivo funcionava como uma *chamada corporal* que afetava toda a disposição criadora do dia. É uma tentativa de estabelecer cumplicidade e desacelerar as ansiedades no corpo. É o silêncio inaugural que contempla as possibilidades. É a recusa dos entretantos do cotidiano, a descoberta de que uma panela que se alarga vira caldeirão.

Ainda no terreno dos não-saberes, o noneto se ergue, finda a sequência e espontaneamente vai se propondo a aquecer a voz. Tentativa de manter o círculo, mas ele não parece ser uma forma no espaço, começa em nós, deriva de nossa vontade e desmancha conforme o descompasso dela. Assim é qualquer exercício nesse grupo. Os nove se olham e entoam uma música com a boca fechada. Depois cantam apenas suas vogais. Finalmente, cantam o *canto de trabalho*. Um elo sonoro entre os corpos. Em *Calabar*, um canto em iorubá, *Ojò Igbí Orisà Rè Wo*, foi escolhido por todos para anunciar a voz em cada um. O ouvido conta para o olho, que sussurra para a boca, que segreda ao pé, que informa as vísceras, que fazem a mensagem circular com o sangue: a ausência ou a indisposição de

alguém, a fuga do olho alheio, aquele que naquele dia cantara de olhos fechados para reter as forças, as boas e as más vontades, a firmeza das mãos seguradas, a doçura do sorriso, o sabor da lágrima. Tudo chega e desembarca no corpo. A canção de trabalho não se encerra quando acaba, reverbera na sustentação dos olhares e, o desfazer da roda se deu de maneiras absolutamente diferentes no decurso do processo. No silêncio cabe o tempo exato da tentativa do elo renovar o pacto, e sua força cumulativa ecoa em todo ensaio. Há dias em que cada um é todos, há dias em que cada um é si mesmo e houve dias em que cada um era ninguém. Alice chegava, por vezes conduzia a sequência, noutras ocasiões só observava e em certos períodos somou seu corpo ao círculo. A sequência, silenciosamente entendemos, precisava acontecer independente dela. Era um carinho que escolhíamos ter ou não com nós mesmos e para nós mesmos. Era um chamamento para os sentidos, instintos e intuições de quem está prestes ao jogo. O corpo solicitado, se estiver ali, suscita nos outros choques sensíveis, altera a percepção de si mesmo, parte para caçar devires cuja captura total é utopia. Solicitar para suscitar, juntar os silêncios de cada um para gerar um barulho de todos. Os "aliceamentos", seriam os procedimentos provocados e estimulados por Alice que culminam em dois (e)feitos: auto-sondagem diária dos desejos e começo de invenção do sentimento de pertença poética. O engajamento de cada um no cotidiano inventado por nós sinaliza a vontade de pertença ao grupo, que vai começando a constituir a transformação de refúgio em risco ou como belamente propõe Michel de Certeau, o movimento que trans-muta um lugar em espaço:

Inicialmente, entre espaço e lugar, coloco uma distinção que delimitará um campo. Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. [...] os elementos considerados se acham uns *ao lado* dos outros, cada um situado num lugar "próprio" e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. [...] não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um "próprio". Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. (CERTEAU, 1998, p.201, grifos do autor).

A transgressão do lugar estabelecido é a geradora da percepção de espaço. Ações-intervenções humanas no onde que nos foi dado vetoriza a leitura do campo de ensaio para

suas potencialidades. Deslocar, conviver, bagunçar. Substituir os usos instrumentais pelos afetos relacionados. Significar o sentir memorando o caminho. O suor marca uma silhueta no chão outrora limpo, o desarrumar das cadeiras é uma proposta de imagem, o deslocar de um ponto ao outro desafia significações. Enquanto os corpos se apresentam uns aos outros, a disciplina de Projeto de Diplomação (da qual o nosso "Calabar" nasceu") envolve quatro encontros semanais com quatro horas de duração cada. Paralelo ao treinamento coletivo, o mesmo momento de aula dedicava uma metade para a leitura de textos dramáticos, espaços-em-poetência. O corpo passa a desenvolver sede de dramaturgia. No entanto, não seria ele o manancial mais pleno delas ? A questão seria de desdobramento para reconhecê-las em si.

Desdobramentos dramáticos: dos corpos-de-texto aos textos do corpo

O textocentrismo no teatro instaura um regime de trabalho monárquico-heliocêntrico na sala de ensaio. Quando o texto é Rei-Sol, resta aos demais componentes da cena orbitar ao seu redor, servir aos seus pretensos propósitos, ser sua corte (ora de condes, barões, ora de bobos, ora de lacaios). Uma qualidade de direção ou orientação artística instaura em si mesma um certo regime de trabalho, assim a sala de ensaio funciona como microcosmo, espelho das relações políticas, das possibilidades de governo de um coletivo. Se a majestade for o texto, uma obra "acabada" tende a subjugar as demais áreas, chegando ao extremo do espetáculo servir de desculpa para a existência do texto. Se a majestade for as vontades de um encenador, houve um deslocamento do centro das atenções, mas ainda se constitui um sistema completamente à mercê de uma vontade unívoca. Restringir a criação espetacular a uma única imaginação, seja a sugerida na escrita do dramaturgo, seja a que se inscreve nos desmandos e marcas do diretor é empobrecer a experiência da jornada criativa. Com o desenvolvimento da robótica, a profissão atorial restrita às execuções acrílicas e posturas obedientes será facilmente extinta por robôs excelentemente programados para chorar na hora exata, pegar uma xícara com a mão direita, atravessar um palco de cabeça para baixo... O teatro é um privilégio do que está

vivo e celebra sempre as diversas inteligências humanas. É no teatro sem majestades pré-coroadas que novas possibilidades de desgoverno podem ser gestadas. Um teatro-crime, que torna todos os envolvidos, em todas as áreas, cúmplices de uma “super-ação”, a peça. Um teatro que pulveriza as distinções por área, que recusa-se a reproduzir dinâmicas industriais, um “teatroorganismo” que se faz co(m)labor-ativo. É um condensar de corpos justificado não por linhas, nem por um, mas pela vontade de todos. A dinâmica colaborativa derruba a seta vertical que aponta supremacias e hierarquias e, a seta vertical tombada torna-se horizontal. Literalmente descortina um horizonte de possibilidades que para ser percebido, demanda que se aprofunde nele, exige leituras/cheirismos/comilanças/toques conotativos, tendem a romper com a ilustratividade e promover uma *freakção* entre as partes composicionais.

As relações horizontalizadas permitem que as sugestões artísticas e os pesos opinativos adquiram a mesma força, escolher torna-se questão de *persuasão artística* e os discursos postos em cena ali estão assumidos por todos. Não é o reinado da harmonia, nem a anarquia no fazer cênico, mas de forma mais pragmática, a injeção de autoestima poética, o reconhecimento da interdependência inerente e o investimento dos poderes de discurso específicos de cada um dos elementos da cena. Um vai até uma dinâmica percepcional que o outro não alcançaria sozinho, assim o que se pensava ser um país revela ter a dimensão de universo. Cada componente é uma narrativa ou versão que converge para instaurar experiências. Componentes que (dis)pensam mediação de texto para sensivelmente interferir no público. Os elementos composicionais não-textuais, em regimes colaborativos, não são encarados como meros suportes (técnicos) mas reconhecíveis produtores dramatúrgicos. Assumem mais autossuficiência em suas linguagens e potencializam-se, pois, ao invés de servir dançam, compõem, procriam e co-criam, “para tanto, os elementos da cena precisam ser tomados em “sua literalidade permitindo, assim, que o espetáculo constitua uma afetividade própria. (MACHADO, 2015, p. 190). O orientador no trabalho artístico escuta os demais (oportuniza discursos), media questões criativas e, diante de encruzilhadas, vislumbra consensos e, se necessário, esboça a palavra final a partir do todo, propondo exercícios provocativos.

Toda certeza é uma ex-dúvida. As interrogações espreitam o conforto dos pontos. É necessário o des-cotidiano. Corpo de solução. Corpo-dissolução, (va)poroso, no qual se

desenvolvem, devolvem e dissolvem os sentidos. Entre os *aliceamentos* (que assentam hábitos assumindo o instante oferecido) e as leituras de textos dramatúrgicos que pesquisam coletivamente uma rota de navegação (corpo-de-texto) almejada pela turma, estão exercícios de caráter mais instintivo, experimentação ali-ceiada, momento-tempo de deixar o corpo insinuar suas latências. A partir deles forjaremos fios matriciais, coleta de pistas herdadas da entrega impulsiva à navegação sem mapas (dramaturgia pré-definida, horizonte) nem âncoras (agenciamentos intencionais para determinado personagem se manifestar, mergulho vertical e vertiginoso noutro ser). Não ter endereçamento de para onde ou para quem criar. Não ter horizonte convergente, não ter certeza alguma. Um hiato de convicções para deixar que o corpo conduza, tecendo discursos mais acidentais, atuando em materialidades sutis-inconscientes, abrindo caminhos de atenção aos percursos psicofísicos investigados. Elucubro acerca de produções de quando o corpo se permite estar à deriva, derivações dos achados percebidos em si enquanto em experimento (com o outro): são esses momentos que permitem o *levantamento/emergência das matrizes*. Matriz entendida enquanto “conjunto de células expressivas gerado na relação de experimentação” (CURI, 2013, p.187). Células que cada intérprete resolve guardar ou deixar passar. Matrizes vocais, qualidades de estados, imagens potenciais para figuras, formas de deslocamentos, estímulo padronizado, alteração psicofísica, cada ator vai elegendo seu repertório de tesouros, fazendo uma triagem do que se quer achado e do que deixa ser perdido. Para tanto é preciso ser feito rede de pesca energizada por uma atenção sensível e afiada como agulha para reter os fios e colecionar as potências. Se um pedaço de aula é para nos solicitar a estar, o seguinte é suscitar células de movimento através de jogos, exercícios, provocações (a)variadas e reivindicar heranças do devir para re-uso ou revisitação.

Os jogos, podendo ser propostos por qualquer um, envolvem as *interessâncias* que ressoam e repercutem a ponto de que os poros se desafiem constantemente a absorver e inventariar cada matriz (*status* que cada um escolhe se confere ou não às células). Escolher guardar é salvar a matriz como arquivo na memória do corpo. Os exercícios geradores podem ser de espécies e complexidades das mais distintas: de *viewpoints*, imagens estáticas, caminhadas com experimentação de tonicidades, jogos aparentemente exclusivamente físicos, exaustão, percursos explorando planos de atuação, tarefas enquanto coro; enfim,

tudo pode desde que fomenta estados (des)conhecidos/ performáveis/pulsantes que ofereçam possíveis desdobramentos. Tudo é aproveitável e pode ser verticalizado com autonomia. Uma posição que sugira poder, pode ter sua resistência testada até esvaziar-se daquele sentido atribuído e passar a outro, uma qualidade de salto pode desdobrar um desejo de fala, uma voz ou até uma similitude com algum animal, o foco é dinamização dos materiais e desapego quanto ao seu caráter original. O grau de expressividade de uma matriz não se restringe às atitudes retrospectivas, mas concerne em resgatar o novo, em redescoberta. Cada matriz surge grávida de outras tantas e suas durações, velocidades, tonicidades e percursos se redefinem à medida em que as atualizamos no corpo. O que é marcante é entender que elas brotam de reações que tendem mais ao aleatório-acidental-intuitivo-impulsivo, são de *natureza não-apriorística* (filhas de uma orgia entre dúvida, coragem e vontade de risco no ator) sem querer servir à dramaturgia alguma muito menos vetorizar-se para um personagem/figura/ser específico. Seus sentidos nascem abertos à incansável exploração, as matrizes são desde o rio até cada uma das gotas que há nele, portanto podem ser decompostas, são decupáveis (em todos e quaisquer dos seus supostos elementos compositivos), desdobráveis ao infinito, limitado apenas pela capacidade de instigação e desbravamento de cada intérprete. O que envolve dedicar um tempo de absorção.

O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (GREINER, 2005, p. 130)

A escrita pode sugerir aqui um individualismo no exercício de compor cada repertório matricial, mas a potência da matriz é colocada quando em relação. A espontaneidade do seu surgimento só é possível quando se vivencia a experimentação, livre da obrigatoriedade de capturar e compromissada com jogar com os demais corpos. As matrizes desabrocham em nós, podemos ignorá-las ou escavar suas potencializações, a matriz é reflexo da porosidade que nos permitimos. Quando algo interessante surge, sem interromper o fluxo experimental em coletivo, instaura um sub-jogo que o ator propõe a si mesmo: a *instalação-reinstalação* onde “sugere-se, então, que ele percorra o trajeto criado na experimentação, reconstituindo-a imaginariamente. [...] que ele volte a instalar a

sensação e a célula expressiva criada a partir desta e [...] busque cartografar o caminho - psicofísico - trilhado nesse processo de reinstalação.” (CURI, 2013, p.44). O corpo-agulha, que retém os fios-matriciais para ser a matéria-prima em cada ator, é fruto autogestado, é sintoma da autonomia que advém do deixar-se acometer pelas matricialidades.

O espetáculo já está suspeitando de si, embora não exista ainda. Dispostos os fios, o acervo de cada um conspira para tecer sentidos. A fusão dos fios forja nós, tranças, laços, um sem-número de combinações. O jogo de reinstalação se propõe ritualístico-tidiano, visitar o acervo embaralhado constantemente permite que a memória do corpo entrelace os materiais-mãe, encontre suas vocações coesivas mais insuspeitas. Por enquanto a peça está em ruídos, grunhidos, cacos, retalhos e pedaços de gestos, ações, imagens, sugestões, indícios que vão sendo registrados livremente (com a escritura no corpo e conferindo-lhes nomes operativos/poéticos ou mesmo registros escritos do trajeto de chamamento delas, desde que sirva ao intérprete). Assim, cada ator compõe um acervo de matrizes que, por enquanto, ele acredita serem somente suas. São como vogais e consoantes, cores primárias, movimentos de ancestrais, lembranças que sequer sabiam esquecidas, ineditismos estrangeiros àquele corpo, balbucios que podem ser associados e recombinações à vontade e, dessa atitude recombinatória, passa-se a explorar potências cênicas de transição de uma matriz até outra, construindo sequências memorizadoras complexas que simultaneamente investigam sentidos e vão revelando-se cada vez mais preñes (tanto que há matrizes nascidas justamente de reações ao outro, instalado em alguma matriz). Acolha e guarde suas matrizes, são fios invisíveis que o corpo-agulha absorve, matéria-prima despreocupada, coleta-colagem sendo saboreada. Antes de saber, sabor... (deixa acontecer essa pausa, recupera a memória de algum sabor que a tua língua sinta saudade...) Cristalizar alguma matriz é violentar sua natureza (i)lógica e física:

Apesar de todo corpo possuir a tendência de consolidar padrões de ação, ele nunca está pronto, sua relação com o ambiente [...] o expõe a novas instruções que forçarão a reconfiguração de seus vocabulários, e este processo de acordos constantes é cognitivamente inevitável. (HERCOLES, 2010, p.199).

Contudo, embora as matrizes possam ser tomadas como textos-do-corpo com agenciamentos/inclinações diegéticas (por mais sutil que possa aparentar ser sua expressividade ela engaja o imaginário) há também textos-do/no-corpo que não perpassam

intencionalidade alguma, cujo caráter accidental é síntese, campo de absorção e inscrição de nossas idiossincrasias admitidas ou não.

Falo aqui de textualidades que o corpo emite quando na performance de nós mesmos. Histórias e trajetória que a envergadura de minha coluna narra, que minha magreza aparente permite que o alheio especule o eu, que minha tonicidade habitual denuncia quando me esforço, que minha configuração física faz flagrar minha omissão com os esportes, que a flexibilidade é algo de que careço, que minha altura é um dado inalienável quando escolho ficar de pé, que meus olhos são verdes. Nossa corporeidade habitual, como outrora dito, são circunstâncias que atualizam como o mundo nos percebe, são biográficas cargas de ancestralidade, performance idiossincrática, elemento dramaturgizável se mesclada à percepção com autoaceitação e autoironia. O que quero dizer é que mesmo os dados que não agenciamos intencionalmente para a cena são passíveis de significação, são signos que trazemos conosco. Embora haja teatros que procurem a dissimulação, ocultamento, mascaramento ou desconstrução deles, Alice Stefânia encara como capital expressivo esses agenciamentos que, na contracena, constituem ricas possibilidades em criação de contrastes.

Confiança me parece fundamental, ela que fez consenso a partir das urgências políticas que fizeram com que ao final da oitava aula (sexta-feira da segunda semana) o corpo-turma decidisse a bússola-tema do nosso fiar: *Calabar - O Elogio da Traição* de Ruy Guerra e Chico Buarque e, para a designação de personagens foi necessário indagar nossas performances de ancestralidade, as evidências de brasilidade em nós. "É a partir do corpo, não da mente, que questões surgem e que respostas são investigadas.[...] Quais são as conexões entre seu corpo bio-graficamente e geo-historicamente localizado na matriz colonial do poder e as questões que você investiga?" (MIGNOLO, *apud* BELÉM, 2016, p.126). Ou ainda, quais espaços você acessaria em 1635, em plena capitania de Pernambuco, se mantivesse sua configuração corporal atual ? Quais vidas lhe seriam possíveis? O que efetivamente mudou nos mais de trezentos e oitenta anos decorridos? A tua pele te faz escravizado ou te faz escravizar ? Tendo a dramaturgia-pretextual já decidida (embora não há obrigatoriedade em selecionar alguma) como companhia, partíriamos juntos, cada qual com seu repertório de matrizes não-apriorísticas, a sondar nossos desdobramentos artísticos provocados por Calabar e os envolvidos em sua execução.

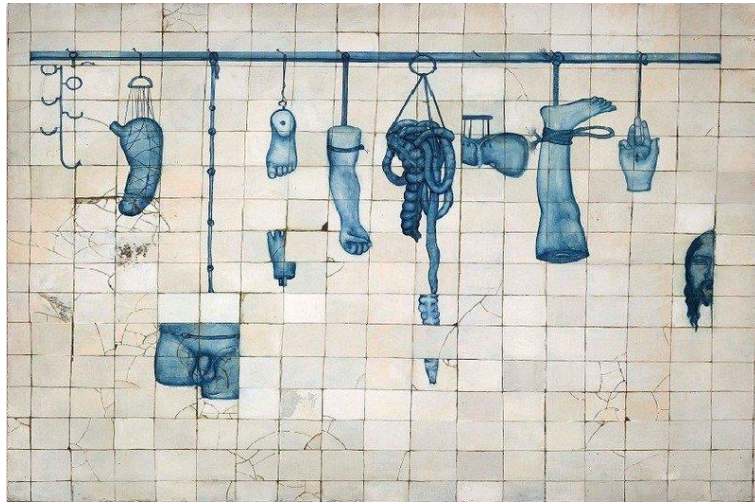


Imagem 3: *Carne a mostra*, obra de Adriana Varejão. Ou seria *Calabar despedaçado na memória*?

Quando a linha se faz cordão, umbi-liga

Depois da decisão resta tracejar os ritos de umbilicar-se ao texto. Fazer cordão com os fios das matrizes contaminando-os das demais descobertas em *umbi-liga*ção que se completa quando se descobre o personagem-causa que habitará corpo. O texto é um ajuntamento de palavras que nos sugere um espaço diegético que o corpo ainda vai devorar e digerir. Ler é salivar. *Calabar* é um trecho rejeitado da história de sucção dos recursos do país. Calabar antes de ser peça era um homem. Um personagem que não virá, um Godot brasileiro, do qual todos falam e adjetivam mas que ninguém sabe sua verdade, pois que o mataram antes que ele pudesse ensaiá-la. Um mulato (filho de mãe negra e pai português) nascido em um Brasil retalhado em capitanias. Morre e não volta, o poder instituído lhe dá sumiço e o tempo se conforma e segue, a história nem lamenta e segue, ninguém repara... Calabar é como um Amarildo. E se esse nome precisa ser referenciado, se Amarildo é um nome que não lhe cause impressão alguma então está provado o sucesso do apagamento das atrocidades cometidas nesse pedaço de mundo.

Domingos Fernandes Calabar é uma figura histórica controversa, um sujeito que, no contexto das disputas entre Portugal e Holanda pelo controle do açúcar brasileiro, no século XVII (e lá se vão quatrocentos anos), servia de suporte aos lusitanos (ou simplesmente primeiros parasitas fixados), chefiados por Matias de Albuquerque. Por

motivos esfíngicos, na peça, o personagem-título desertou e passou a guiar os holandeses por regiões estratégicas. Ao revelar aos flamengos os segredos da terra que Portugal tanto demorara a descobrir, Calabar possibilita que as forças-da-bandeira-laranja avancem, saqueiem e tomem para si cada vez mais territórios. Matias se ofende pessoalmente com a escolha de Calabar e se empenha em, mesmo que custe uma derrota militar irreversível, assassiná-lo. Para combater os holandeses e capturar o desertor, Matias arregimenta Henrique Dias, o chefe do exército de negros de Pernambuco (iludidos com promessa de alforria pós-guerra) e Clara Camarão (no texto original seu marido, Antônio Filipe Camarão) comandante dos Índios da Costa do Brasil, batizada, casada e convertida na Santa Igreja. Além deles, Sebastião do Souto, que conhecia intimamente Calabar e com ele aprendeu táticas na guerra, se empenha em apressar sua morte, incitando Matias a declarar a execução do dito traidor. Ao lado de Calabar, envolvida em trincheiras e combates em uma vida-guerrilheira, está a sua "amancebada" mulher, Bárbara (como o nome antecipa, quem não se deixa colonizar) cuja presença costura os dois atos do texto, onde o primeiro é o percurso de captura, negociações e execução de Calabar (morto e esquartejado) e o segundo, se ocupa da administração nassoviana (de Maurício de Nassau) em Pernambuco enquanto Bárbara agora prostituta, que está sendo visada por Souto para segui-lo em combate, é acolhida por outra prostituta chamada Anna de Amsterdã (com quem descobre uma atração mútua). Souto morre emboscado e, após redescobrir o sexo através de Anna, Bárbara vai ao encontro do último entre os responsáveis pela morte de Calabar: aquele que ouviu suas derradeiras palavras, cujo conteúdo o lançou no garrote.

O homem que ouviu a derradeira confissão de Calabar e, segundo consta, lhe encomendou a alma, foi Manoel Calado do Salvador. Manoel era um frei ordenado pela Ordem de São Paulo, nascido em Alentejo, que morava no mato, plantava mandioca, rezava missas para a população da vila de Porto Calvo (cidade estratégica para ambos os lados do conflito), diz-se que comia meninos e contava com vinte e cinco escravos (CALADO *apud* MELLO, 2010, p.144) na manutenção de sua modesta vida. O frei Manoel Calado apoiava paralelamente ambos os lados e isso permitiu com que mantivesse seu prestígio e pescoço durante todo o conturbado período. A peça que escolhemos principia em 1635 e, entre saltos rapsódicos, chega até o ano de 1642, quando o príncipe holandês Maurício de Nassau (então colonizador-mor de Pernambuco) deixa o Brasil e a companhia que representava

endividada e afundada por suntuosos investimentos-com-seu-nome na colônia. De uma disputa militaresca até a hipocrisia das promessas de cheques sem fundos, a história oficial vai perscrutando a dança das cadeiras (ou mesas?) dos colonizadores e seus modelos de dominação, enquanto se esquece que quem mantém o jogo e faz a música tocar é a onipresente, onipotente, onisciente (eu ouvi um glória aleluia, irmãos?) Igreja. Seja qual for a colonização, no fim todos dirão "Amém" e virão confessar seus pecados abomináveis. Falo do frei Manoel porque este homem começou a me espiar desde a nossa primeira leitura de *Calabar*. Não conheceu outra voz senão a minha para dar matéria acústica do seu existir, atualizar o seu discurso no imaginário de um público, encarnar-lhe. Já estive no corpo do ator Sérgio Mamberti (na estreia da peça, em 1980) e agora seria no meu que pousava. E me seguia desde antes talvez: quando me propus na disciplina anterior a pesquisar os interesses da Igreja na demonização da entidade de umbanda Exu e, ainda nas férias, quando me convidava a espiar cultos evangélicos e quando me sussurrou no ouvido o sinistro da branquitude nessa terra de nosso-deus (o poema *o diabo-branco* escrito em fevereiro, consta no apêndice). Até onde se é capaz de desdobrar uma história?



Imagem 4: *Elegia Mineira*, 1997, de Adriana Varejão. Ou seria um *Retrato dos Colonizadores Invisíveis* (da esquerda para a direita Nassau, Frei Manoel e Matias)?

Calabar-peça é uma salada de narrativas que tenta revezar/revisar as perspectivas da história oficial com os impactos na sobrevivência da viúva de Calabar, enquanto ela procura meios de entender as motivações dos envolvidos na execução sumária, assim como

um certo povo que se refazia de um certo golpe dentro do golpe no ano de 1968 (ou seria 2016?). Além da dicotomia herói-traidor, para quais recantos desse mundo interessa a cada corpo ir? Nas primeiras leituras, antes mesmo das aulas começarem, minha relação com o texto era de uma rejeição veemente. Mas aí, veio o carnaval e as alegorias, falas, questões pareciam vir até mim. Exatamente depois de uma madrugada de carnaval, na quarta-feira de cinzas, depois de reler, ressignifiquei para mim os sentidos da peça. Enfim, depois dos votos, texto decidido para dez meses de processo-pacto. Além dos grupos de encenação, procuramos nos dividir em grupos de provocação.

Uma segunda camada dos desdobramentos dramatúrgicos é uma temporária inversão de papéis em sala de aula: Alice convida, por uma aula, que o aluno se exercite enquanto professor. *Discente-docente que divide desejos com os demais*. O texto é relido e o grupo se faz em três trios que pesquisem poéticas que lhes interessem explorar. No caso-Calabar cada grupo de trabalho promoveria uma aula-seminário e outro encontro de provocações poéticas, em semanas consecutivas. Os grupos eram Dramaturgia (concernente ao entendimento das situações e relações imaginárias, estruturas e tipos de discurso, adjetivação dos personagens e percepção dos *links* estabelecidos), Poéticas Políticas (historicidade do chamado Teatro Épico, motivações e motores do teatro político europeu e brasileiro e contexto histórico da ditadura nacional e paralelismos com a obra-fonte) e Trabalho de Ator (exemplificação de grupos que já lidam com o épico no teatro, sugestões de caminhos de treinamento, ensaio ou outras práticas de preparo do ator para estar em cena dramático-épico-musicalmente). Com isso, o espaço das aulas fica reservado para as trocas de pesquisas onde o grupo apresenta agenciamentos de camadas a partir do texto, para vetorizar o espetáculo em algo que lhes afete. Em todo esse cronograma reforço que tanto os alicearios quanto as experimentações de matrizes prosseguem em retroalimentação. O conteúdo dos encontros é uma surpresa que cada trio preparava para os demais para ampliar o horizonte referencial e criar um arcabouço coletivo de referências, enfim, construir o idioma poético do processo descortinando o hipertexto. O grito-de-arara que cada grupo pode dar. *Calabar* enquanto mote para escavar o que instiga cada um. Esse é um momento inestimável de *escuta das vontades-desejo*. Se a obra-fonte é mar turvo e de águas estranhadas por seu salgar e profundidade desconhecida, os desejos partem de nós para o mundo e nos inclinam, movem e arrastam. Desejo quando pega mais de um é

sedução. As paixões são instintivas, sobremesas no viver da vida, fios-doces de umbi-ligar. Em suco e suma, se o texto conduz como força de onda, crivo, regra de jogo, ele salga como as águas ordenadas de Yemanjá (orixá-do-mar) enquanto que os apelos, os tesões que nos inquietam são fios-d'água-doces, domínios de Oxum (orixá das cachoeiras, riachos, lagoas e lagos) que revela o que reluz, o ouro percebido por cada um.

Recorde a aranha em algum recanto da sua imaginação: é preciso extrair dela uma nova artimanha, de aprender a inocular o que te envenena, em cada um. Fazer do seu desejo uma causa que aponta a manifestação da peça. Todo ensaio é um dia decisivo uma vez que nunca se sabe quando uma epifania virá nos visitar. É nessa etapa, de *autonomia e propositividade* das sugestões, que o estudo em coletivo se flagra apogeu da liberdade. Tudo se pode, naquilo que nos fortaleça. Cada trio elabora sua aula (expõe desejo) e reveza-se em suas proposições. As provocações (de 28 de março a 8 de abril) são um momento cirúrgico de selecionar quais fios se farão doces, grudentos, amalgamadores. É nas descobertas desse período que a peça vai manifestando sua concretude, através dos exercícios que suscitam mais liga e sintonia, que estimulam reações e suspensões da percepção. O momento é precioso porque é nessas poucas semanas, que os fios individuais parecem se entrelaçar. A aula proposta é pressuposto mas os devires que gesta começam a con-fusão de linhas conceituais, abismos de onde se quer mergulhar, vetorização de sentidos em algumas matrizes que despontam da memória do corpo expressivamente redimensionadas com qualidades inéditas, pois o grupo pode associá-las a um personagem e daí os fios tecem a ponte com outro ser. Aí, nesse momento cardíaco é que cada um vai doando um trecho do seu querer, onde tons, atmosferas, referenciais imagéticos e pistas-de-personagem rotativas se investigam, onde dúvidas e desafios são propostos como prolongamento processual.

Além de atores, esses dias nos situam enquanto pesquisadores, promovendo saltos de afeição e conexão da obra com anseios de linguagem. É quando se dá atenção aos balbucios que o ser se descobre capaz de discursos. O risco corrido é junto, a intimidade testemunha o tentar de si e do seguinte, torna as experiências comunais, faz com que se vislumbre o melhor que há na alteridade diante de nós e o outro passa a nos surpreender. O corpo diante dos riscos reage surpreendendo a si mesmo pois cada provocação pode deixar um sabor diferente até que se produza no corpo um desejo de prolongamento dela,

de estender e energizar tais fios e então ele persiste na feitura, até que se agregue em teia. Definitivamente nessas subestimadas duas semanas, as dúvidas-condutoras emergem e junto com elas o sentimento de *pertença poética*, que desfigura o corpo como certeza e configura os fios como fios elétricos. Matrizes-do-espetáculo. Como se aquela proposta passasse por cada corpo e lhes causasse um choque e herdasse de cada um as impressões. Desde achados corporais até constituições cênicas de espaço, passando por estados e latências, as provocações desterritorializam, permitindo que todos experimentem todos os personagens (sem pré-definições por enquanto), intimando-nos a revelar como a peça se manifesta em cada um e do confronto dessas forças, em experimentação promíscua e imersiva, nasce em contradição, o consenso que, pacto silencioso e invisível, define forças-linhas-mestras, suportes para a teia se instalar. O corpo que era agulha vira fosfórico, quer queimar com o programa da aula. O espaço docente permite, no dia em que se conduz a provocação, que se entreveja as descobertas do outro, a contemplação e amor aos materiais paridos diante de você. Criar é uma descarga erótica como Fabrini atesta a partir do pensar de Lou Salomé.

No amor erótico a conexão psicofísica é uma evidência. Buscando a experiência do conceito, seria então um enamoramento, uma resposta ao encanto atizado pelo outro. É o olhar de fora que teatraliza. No meio do caos do cotidiano, “o outro” se destaca. Ao seu redor, pela ação do meu olhar, gera-se uma bolha no espaço-tempo na qual tudo se suspende e ganha outra qualidade, imanta-se de graça. E eu suspiro. Contemplo. (FABRINI, 2012, p.28)

Dos jogos mais simples advém imagens pluri-potentes, do acesso e exposição aos mesmos materiais (imagéticos, teóricos, cênicos) as imaginações espelham uma a outra, complementam-se. É um momento maravilhoso porque os fios não precisam mais ser carregados por nós, eles passam a flutuar, agarrando-se nos cantos da memória e do espaço (agora de fato coletivos, nos pertencem). Essa jornada curta funda um *repertório horizontal* do qual todos poderão dispor. Tem poder de síntese, cortando o que não suscita epifania, torna os fios imanentes em todo o porvir processual. Estão eroticamente inscritos e descritos nos corpos, via empírica. Lascivamente, cada proposta se enlaçou à outra, só o que será explorado permanece. Diz-se do que marca que é divisor de águas, mas os encontros dessas semanas são multiplicadores de águas, tanto que o aquário transborda e, com comprometimento, propositividade e autonomia o que era aula, passa a ensaio. Na

semana seguinte, somos visitados por convidados-colaboradores em uma parte da aula e em outra desdobramos matrizes experimentando constituir uma lógica sequencial e adequá-la a algum personagem do texto em experimentações conduzidas e trazidas por Alice. Colagem-cartografia do personagem desenhado conforme nossa silhueta (enxergá-lo em si), usos polissêmicos de objetos (de onde apreendi que o Frei tem especial apreço por devorar colares e anéis e sente uma fome-de-colonizador insaciável), geração de matrizes a partir de pesquisa imagética, deslocamentos em coros-tipo (Heróis, Mulheres, Colonizadores, Aliados Portugueses, etc.) enfim, cada dia uma nova tática de aproximação que vai definindo e assentando nos corpos que personagens ali habitarão.

Em *Calabar*, coube a mim o gringo-turista que faz do deslumbramento sua vampirização. O colonizador-de-almas. Morcego-serpente-polvo, as associações animais derivadas das matrizes bem como a crítica do fanatismo religioso fermentaram um monstro farsesco delicioso de se fazer, fomentado por intuições encorajadas e confirmadas posteriormente em obras de historiadores que muito me alimentaram o imaginar de um homem-tempo: Laura de Mello e Souza (do Brasil ora idílico, ora infernal em *O diabo e a Terra de santa Cruz*, 1986), Ronaldo Vainfas (*Trópico dos pecados- Moral, Sexualidade e Inquisição no Brasil*, 1989, com diversas exemplificações de padres pedófilos, pederastas e hipócritas e com toda uma visão panorâmica do amplo espectro de sexualidades existentes na colônia) e *O Brasil Holandês*, organizado por Evaldo Cabral de Mello, 2010 (fundamental para entender o conflito, onde são compiladas narrativas e passagens marcantes para o contexto de Calabar e da colonização). Frei Manoel Calado do Salvador é homem que usa do controle da fé para dispor do mundo (e como lhe parece saboroso o mundo). Voraz, é também um privilégio que de fato Manoel Calado tenha escrito *O valeroso lucideno*, do qual várias de suas falas na peça foram extraídas. É uma felicidade rara poder ler/ouvir as narrativas do seu personagem sobre ele mesmo, ali há muitas pistas para quem se aventurar a fazê-lo.



Imagem 05. O Frei. Fotelhar: Clarissa Melasso.

Suspiros: Sobre fantasmas que nos sabotam ou Quem tem medo de Musical Épico-político ?

Suspira fundo comigo. Uma lucidez retrospectiva respira fundo. Processo também é seus percalços, que atravessamos juntos: às semanas-provocações propostas por cada grupo se segue uma outra, onde Alice retoma a condução dos exercícios (para que todos participem juntos), sugerindo aproximações hipertextuais pelos sentidos, (ler as falas contaminado pela sensação imediata a de ter comido uma fruta, sentido um cheiro ou ser esmagado pelo coletivo) transdisciplinariedade (improvisos a partir de associações com imagens ou elaboração dos mapas de personagem utilizando colagem de recortes de revistas), estímulos físicos etc. Também ela reaproveita e multiplica provocações que o grupo percebeu como potentes. Para isso é preciso presença. No sentido mais básico de realmente estar. Se o teatro que se faz é sempre do possível, poucas coisas ecoam mais em um processo do que a densidade de uma ausência. Quem falta faz muita falta porque renuncia a experimentar, acessar saberes e por isso esburaca o imaginário coletivo. No momento que os fios encontram mais espessura, em semanas imersivas onde cabe a cada um mergulhar para achar sua pertença, sua causa-afeto que justifica ser/permanecer em cena, *Calabar* foi pontuado por algumas faltas e também adesões parciais em determinados

dias. A indisposição deixa frouxos alguns fios que demandarão reparos constantes, estremece certas relações, pede gambiarras ou posteriormente, *marcas* (soluções de ação ou preenchimento alheias ao sujeito e que ele terá que tornar orgânicas). Não digo que tenha sido um processo de conflitos pessoais rançosos, mas pontuado por certo comodismo-estacionário com as descobertas. Cristalizamos certas coisas de antemão em um texto que nos povoou de ansiedades: musical do contexto da ditadura, estruturalmente épico com canções mais consagradas que a história da peça. A natureza não-apriorística das matrizes supõe hiatos e lacunas, precisa da dúvida para que a estética se contorça e *manifeste espontaneamente* um existir, converge o que cada um imagina. A peça *manifesta* ao invés de escolher suas poéticas. (Será que vamos mesmo cantar e se sim, sempre juntos e afinados? Será que precisamos explicitar nossas posições contrárias aos discursos de determinados personagens do texto? Será que o tal ator épico precisa, antes mesmo de adentrar no espaço diegético, saber sair dele e distanciar-se como alguns postulam para promover o politicamente correto? O épico em cena tem que ser didático e povoado de atores-cantantes-sabichões que virão redimir a consciência política do seu público, salvacionismo artístico? O épico se interessa que o frei seja Frei, sem Manoel?) Cada pergunta dos parênteses te provoca coceiras nas sinapses. Saber antes de saborear sabota. A certeza encerra. Demos pouca chance para outras vias, nos cobramos respostas imediatas para questões insolúveis. (Será que necessariamente precisamos de um elo visual para sermos lidos como coro?) A dúvida resp(a)irava pouco diante dos espaçados encontros com a banda. Eram muitas músicas, muita animosidade política e uma certa desconfiança de alguns em relação ao quão eficientes são as matrizes. Todos esses fatores evocaram certos fantasmas de árdua exorcização que fizeram do tal "musical-épico-político" um poço de expectativas ansiosas, muitas respostas dadas de antemão que foram, por vezes, coagindo o acontecer da peça, daí talvez a polifonia de registros interpretativos que fomos tentando equilibrar. Mas o imediatismo dessas respostas está relacionado a um certo silêncio de outras proposições mais consistentes, novamente o conformismo-que-mata-o-criar e, principalmente, ausências ou resistências em afirmar *como sinceramente* cada um queria calabar (como verbo desencadeador). É o perigo da teia, ela é muito dependente da propositividade e se corrompe com autoenganos. Também preciso admitir que era perceptível certa falta de intimidade com o texto em alguns e que devido a todos esses

fatores, algumas cenas começaram com cacofonia na imaginação (desencontros diegéticos, onde dissensos imaginários paralisam a experimentação) comprometendo os compromissos de tessitura.

Agenciamentos: passagem matriz-partitura (digressões)

*todos os seres que nos cercam (e mesmo as coisas) são esfinges;
mas com os ardis da sutileza eles não nos revelam seus enigmas'*

Denise Sant`Anna

Para ir além, sugiro que você leia *Meu tio o iauaretê*, de Guimarães Rosa. Peço que detenha sua aranha imaginada e leve até uma parte do corpo. Enquanto você ler o conto vai se dando conta que ela se moveu e agora te perpassa o corpo, enquanto você lê o conto, a cada linha que o olho vence a aranha delonga o passar das patas, brinca de te arrepiar quando você se depara com as falas-de-onça. Iauaretê é onça. Deixa que a aranha chegue onde o corpo quer que ela fique. Eu te confio o conto e te confiro pausa. (Se quiser, rompa com linearidades, se não, prossiga). Delicie-se...

No espaço de certezas movediças, o eu-personagem é um projeto de nunca chegar, mas de tentar ir. Corpo-paisagístico fica sujeito às intempéries, estações, desertificações e erosões, podendo manifestar em si o poder de transicionar, podendo chover e ensolarar-se. Ora gente, tio e parente que julgamos conhecer; ora estranho, bizarro, grotesco, criatura animal, o iauaretê. Nos pega de surpresa, desanda, causa a espécie instigante e passa. A passagem é o deleite dos sentidos que jogam com o converter do que era matriz em partitura. Interpretar em teia aliceada é isso, promover a *orgânica passagem da matriz até a partitura*, escutando as latências estéticas do todo, tornando-se elemento de composição. Depois das provocações, cada um vai mostrando seu repertório de matrizes e dessas mostras, algumas trocam de corpo (deixar-ir o que era seu devir), passam para o outro, trans-mitos desapegados. A partitura é a matriz na contextualização da cena, não em sujeição ao texto (que vai ser cortado, recortado e recriado como nos aprouver) mas *aderindo* a ele e às lógicas de atualização do personagem. A matriz se *dimeriza* em partitura, adaptada e transcriada. Nenhuma definição cabe melhor que a dada pelo encontro diário intuído. A

partitura pode ser um vômito, jogo esfíngico, jorro cinético, expressão de uma vontade-segredo recôndito, espasmos que compõem orgasmos do ser, vapores que assaltam o corpo e o revelam. Como um idioma de bicho, como sons indecifráveis do *iauaaretê*. Como a língua de um sapo que se projeta inesperadamente, como um algo inusitado que se mostra, a lágrima feito sorriso, como o bote de uma serpente ou o andar subitamente rápido de uma aranha. A verdade é perecível. E, da aranhaAlice que nos assiste o ensaiar, surgem os pedidos, léxico íntimo dos fios: *pressão, engajamento, temperatura e preenchimento*. Palavras tantas vezes pronunciadas na teia-Calabar que o meu ouvido a-colheu, mas não cabe decifrar. O sentido é cabimento de quem faz. O corpo goza dos gestos, que gozam da corporeidade, que gozam aquela corporeidade da qual goza o personagem atravessado-experimentado que atinge o gozo do corpo. E o preenchimento é reflexo da consistência e do risco, é agenciamento de si para sagrar os fios em um jorro esfíngico, circuito enigmático retroalimentado. Interpretação seria ebó que se faz para alguém? É prazeroso estar-signo.

O tempo que comeu meu começo, devorou também minhas páginas. Por nós ele passou e eu sequer senti seu bafo. A teia tem disso, nos leva ao encanto. Não cabe definir tudo, nunca coube tudo. Do preenchimento é que faz a alquimia, a substância que cada ator encontra para aliar matriz e partitura, para *quimerizar*. Trânsito suave mesmo que intenso. *Calabar* demanda a *passagem quimérica*, do ator três-dobrando-se (como o monstro mitológico com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente) intensamente entre personagem, cantante-sabichão e contrarregra: "um si, um si jamais definitivamente fechado [...] Essa abertura começa na simples sensação, passa pela aprendizagem e o diálogo, culmina com o devir; quimerização ou transição para uma outra subjetividade. (LÉVY *apud* CURI, 2013, p. 106) Eis o desejo da aranha ao ensaiar o tecer da teia: revelar ao ator que somos e criamos quimeras.

Enfim, teia...

Na verdade, eu penso de manhã à noite. Penso, penso até o esgotamento e, no final, chego ao vazio. [...] pensem, pensem, até que no final, cheguem ao não pensar, jogando tudo fora. É um não pensar que vem do ter pensado - e pensado muito.

A aranha vai se recolher, reunir os fios para as próximas teias. Alice não é diretora, Alice é *diretriz*. Dirige com o olhar de quem atua, diretora-atriz. Sem as convicções impositivas, longe da arrogância da imaginação-superior ela se situa muito mais no campo dos indícios, do encontro horizontal, do olhar de fora que dirige intuído pelo instinto de atriz que acumula em si. Na perspectiva de dar ao ator capacidade para tecer suas próprias teias, na escuta da autoralidade, na relativização das perspectivas ela pratica posturas que a costuram com a noção dos que confiam sobretudo no processo do outro e o respeitam. Não significa a aceitação de tudo, a palavra final permanece consigo, mas encoraja o acolhimento da experiência que permite a autonomia na criação. (Embora quando não haja preenchimento, também não há receio em resolver marcar a cena.) Na última etapa, definimos cronogramas para as cenas e combinamos de vir com elas esboçadas de alguma maneira. Estamos seguros a ponto de conseguirmos nos separar e produzir simultaneamente cenas diferentes, trechos a serem incorporados. O encontro da nossa sugestão com Alice é troca, depois que já se tem algo. Alice é *diretriz* porque indica mais do que aponta, admite suas dúvidas, permite a troca afetiva-efetiva de acontecer partindo da escuta das propostas. É por conhecer o lugar atorial que ela não o subestima, ensina o tecer reavaliando a si mesma, adentra o espaço cheia de não-saber admitido e encara o ensaio como investigação. Não se parte de afirmações ou pré-juízos, mas jogando com aquilo que se tem, com o corpo. É o corpo que nos resta, matéria-prima da inacabada humanidade. Vou te recompensar por chegar até aqui, matar a fome do seu olho. Aquilo que deciframos nos devora sem mensurar o quanto. Eu te sussurro do que se trata a teia.

É nos sulcos espaciais, da intervenção na paisagem dada, que a teia contorna um definir. Seu jogo de entrecruzar proporciona a ilusão enigmática, as passagens possíveis querem energizar a liberdade vital ou tomá-la de assalto por acidente; é a tentação de uma intensidade que atrai a mosca. Há um jogo erótico de captura, proposto através da liberdade entre-vista, a apreciação ou fascínio da mosca funda o espetáculo do seu fim. A aranha investe na teia como instalação de aparente calma, lugar onde a morte se disfarça de vida, onde o invisível desafia o visível, onde a tenuidade efêmera da linha tece uma sutil sentença perpétua de forças. Onde o fino se faz espesso e o leve se converte ao denso

e o voar despreocupado da mosca (ator-alienado de suas potências ou público desavisado de devir) é usurpado pela tensão da morte. O espectador quando atravessado pelo espetáculo (enquanto fenômeno) se revisita, se re-escuta e se re-faz; portanto morrem nele algumas certezas de si a medida que leva consigo a peça e ao menos fragmentos-fios dela passam a habitá-lo. A teia é zona ambivalente, de perigo para as moscas e de triunfo para as aranhas. Subtração da mosca em mim que instaura espaço de trânsito, incorporação, devoração, ritual de alimentação. Arranha e fica. Aranhifica. Afetos nutrem cena, afetos nutrem teias, sustentando os fios lançados por cada corpo-emaranhado. Todo processo é teia em potencial, basta dispor-se a impregnar. A aranha constitui e conduz seus próprios fios (de matrizes e partituras), as moscas são apenas capturadas por eles (cumprem marcas).

O corpo que intui seus fios, se afia, podendo se disfarçar de agulha. A agulha é o instrumento nascido da inveja humana das aranhas. O corpo-agulha deixa-se revestir e desnudar das tessituras que o revestem, em um jogo de imergir-emergir, um circuito-salto no tecido-mundo, uma disposição para perfurar os incautos. Não furo do tipo que sangue, mas que deixe fluxo de afetos correndo livre. A transa da agulha com os fios é um treino sensual, cada contato fura e das perfurações escorre um devir novo, um contorno inédito. O corpo-agulha precisa marcar, precisa fazer-se indispensável, precisa saber dançar com linhas molhadas por alheios, até que não mais se reconheça o que seria próprio de um ou do outro. Desmonopolizar para partilhar. Pulverizar as propriedades a partir da afiação das peculiaridades. Cada fio é uma doação que, feita para a teia, não pode ser restituída. O pensamento se torna espiral.

Mas o que é a tal teia, que assombra tanto o meu texto? Não falo daquela teia que seja signo do tempo, do antigo, do ostracismo. Falo da feitura dela, do espetáculo *in-process* no grão do instante em que ela se arrisca como projeto e de sua vocação colaborativa, sempre exigente de atenção porque conserva em si mesma a delícia das armadilhas, cada fio pode romper-se. A costura é um trabalho-cuidado de junção, de reconciliação dos corpos, de tornar trama. Em teia encontram-se mestiçados o palpável e o impalpável, a ponto de invisibilizar suas diferenciações. É como o corpo, amálgama que resulta de forças sutis. A teia é tecida por cada ação que o corpo alcança, de uma piscada significada ao entrecruzamento sutil dos olhares até os gestos mais grandiloquentes,

espetacularizados e publicamente imagéticos. Tudo que se faz, pode tecer. Te olho, contigo converso e se isso em cena, engendra afetos e convida alguma completude de sentidos, se lhe causa espécie, então é um fio invisível que parte de mim até ti, que nos faz comungar dele. Fios que me propõem como o Frei em *Calabar*, que partem das palavras que digo, que surgem dos gestos que emprego, do sibilar de serpente e das posturas que assumo. Da repercussão de minhas escolhas atoriais e suas reverberações. Se a minha piscada ou arregalar te retroalimenta a imaginação, então há um fio invisível entre nós. A teia é a coletânea de todos os fios feitos durante-espetáculo. É como se (simultâneo à peça) o espaço guardasse, invisível, cada sentido, cada deslocamento, cada movimento como memória da imaginação. Fios de tantas cores, texturas e qualidades, fios de vários tamanhos e intensidades, a peça desenhada fica no espaço, nostalgia fugidia da comunhão de imaginários. A teia é também espelho das qualidades relacionais e propositivas geradas e enredadas pelo coletivo em trabalho. A temperatura do ensaio, subleva ao sublime, transcende-se. As águas irrompem, trincam os vidros do Aquário, combustão explosiva, rasga, escorre, nasce. A teia, com a frouxidão ou fortaleza de seus fios, expõe se há *solidariedade poética* entre os corpos envolvidos. A teia, tecida com fios nossos (cuja autoria não pode mais determinar um quem), permite moscas serem agulhas e agulhas serem aranhas e aranhas serem atores e atores serem "criadores" habitados por quimeras...



Imagem 06: Um tiquito de cultura... doce para os olhos... e saliva... mira a presa...
Fotolhar: Clarissa Melasso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRÉ, Carminda Mendes. *O mar alto de Pulsão: um ensaio sobre pedagogia em performance*. Revista Sala Preta 14 (n.1).2014.

BELÉM, Elisa. *Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial*. Revista Sala Preta 16 (n.1). 2016.

CALADO, Manoel. *O valeroso lucideno e o triunfo da liberdade*. Livraria Cultura, São Paulo, 2v. Série Brasília). 1945.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese de Doutorado em Educação (Universidade de São Paulo), 2005.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Editora Vozes, Petrópolis,1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. José Olympio, Rio de Janeiro, 1999.

CURI, Alice. *Traços e devires de um corpo cênico*. Editora Dulcina, Brasília,2013.

FABRINI, Verônica. *Macbeth- Sob a luz desse estranho sol. Shakespeare e Artaud, entre a teatralidade e a performatividade*. Revista Sala Preta 12 (n.2). 2012.

FERÁL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Revista Sala Preta 8. 2008.

GERALDI, Sílvia. *O lugar da teatralidade na dança contemporânea*. Revista Sala Preta, v. 12 (n.2). 2012.

GREINER, Christine. *O Corpo: pista para estudos indisciplinados*. Annablume, São Paulo, 2005.

GUINSBURG, Jacó. *Da cena em cena: ensaios de teatro*. Perspectiva, São Paulo, 2007.

HERCOLES, ROSA. *Epistemologias em Movimento*. Revista Sala Preta 10. 2010.

ICLE, Gilberto. *Vontade de presença, vontade de corpo: para pensar o teatro brasileiro contemporâneo*. Revista Sala Preta 13 (n.2). 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Cosac Naify, São Paulo, 2007.

LEONARDELLI, Patrícia. *Teatralidade e Performatividade: espaços em devir, espaços do devir*. Revista Cena 10. (UFRGS).2011.

LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Rocco, Rio de Janeiro.

1998.

MACHADO, Vinícius Torres. *O olhar no limite da percepção*. Revista Sala Preta 15 (n.2). 2015.

MELLO, Evaldo Cabral de. *O Brasil holandês*. Companhia das Letras, São Paulo, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Perspectiva, São Paulo, 2011.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: Uma introdução ao teatro dialético*. Paz e Terra, São Paulo, 1981.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. Disponível em: www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf Acesso em: 15/12/2016.

ROSA, João Guimarães. *Meu tio o Iauaretê*. Disponível em: www.biolinguaagem.com/inuma/ROSA%201961%20meu%20tio%20iauarete.pdf Acesso em: 20/12/2016.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. Companhia das Letras, São Paulo, 1986.

VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos Pecados: Moral, Sexualidade e Inquisição no Brasil*. Campus, Rio de Janeiro, 1989.

ANEXO

Submersa no Aquário, a aranha nada tentativa de fazer oceanos...

Obras teias desde 2009 (ano de efetivação como professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas da UnB)

- A Casa Fechada, a partir do texto de Roberto Gomes (Prática de Montagem, 1/2009);
- Dodecaedro, a partir do texto de Caio Fernando Abreu (Interpretação e Montagem, 2/2009);
- MalvaRosa, a partir do texto Agreste, de Newton Moreno (Interpretação e Montagem, 1/2010);
- A geladeira, a partir do texto de Copi (Interpretação Teatral 3, 2/2010);
- CEP 70.000, criação coletiva a partir de performances e cartas (Interpretação Teatral 4, 1/2011);
- A Maldição do Vale Negro, a partir do texto de Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes (Interpretação Teatral 3, 2/2011);
- Quem disse que Não/ Quem Não, a partir de performances autorais (Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral, 2012);
- GOTA, a partir do texto Gota d'água, de Paulo Pontes e Chico Buarque (Interpretação e Montagem, 2/2012);
- Loretta Strong, a partir do texto de Copi (Interpretação Teatral 3, 1/2013);
- Abensonhar, a partir do texto Estórias Abensonhadas, de Mia Couto (Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral, 2/2013 e 1/2014);
- Mundaréu, a partir dos textos O Abajur Lilás e Querô, de Plínio Marcos (Primeira direção sem vínculo universitário, convidada pela Companhia Dois Tempos, 2014);
- Os Sete Gatinhos, a partir do texto de Nelson Rodrigues (Interpretação e Montagem, 2/2014);
- Maria do Caritó, a partir do texto de Newton Moreno (Interpretação e Montagem, 1/2015);
- No segundo semestre de 2015, Alice viaja com o grupo Teatro do Instante para a cidade de Palmela/Portugal para residência artística com o grupo Teatro O Bando;
- Calabar - Elogio da Traição, a partir do texto de Ruy Guerra e Chico Buarque (Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral, 2016.).

...e que venham as próximas..

APÊNDICE

Eu traduzi ao nosso mundo, em poema, o sinistro da branquitude, sussurro
confessionado de Frei Manoel Calado do Salvador, o *Diabo-Branco*.

a minha blindada cor
ignora todas as variantes de si
e tem manias de fincar bandeiras ate que sangrem os lugares
tão fundo que nunca estanque
a minha cor ficou tão viciada de poder
que as vezes se apodera de mim
a minha cor treinou as conjugações do verbo pisar
e perversa quis mundo de tom único
a minha cor se sente segura com som de sirene
e ve sentido em cada revista
e carimba de exagero o protesto
e ri do que quer
porque tomou todos os direitos
a minha cor se acostumou a beliscar vantagens
receber mais anestesia
e sair na frente de todas as corridas
a minha cor se habituou a furar filas
sem desculpas nem licença
a minha cor é preguiçosa
rica, até que se prove o contrário
e tem garantidas para si as capas de revistas
as aspas das citações
o microfone ligado
as telas, os prêmios e menções honrosas
a minha cor é bárbara nas vontades
e não pode esperar
ascende, sobe e é promovida
até que se prove o contrário
minha cor é rica
a minha cor pode sentar-se no divã
sem que chamem louca
e conhece as chaves mais que os cadeados
a minha cor começa os jogos
trapaceando
cartas a mais, pode comprar dos montes
joga com vidas extras
enquanto ouve de todos os cantos
soletrados direitos de ser a mais linda cor
a minha cor chora por alguns segundos
olhando refugiados
e lamenta a Europa invadida
mas consegue
sem ânsia nenhuma
olhar foto de laceração de chibata
pisar sorrindo e elogiar a beleza da forma pintada do tronco
enquanto reclama dos feios beijos longos
a minha cor blindada

faz o que convém
e se for atacada
tem a certeza de vingança judicialmente garantida
a minha cor indignada
assiste o cortejo das outras cores
e queixa-se de maltratada
mimada a minha cor
esqueceu de pedir emprestado
e passou a sequestrar, sem resgate, tudo que achar bonito
a minha cor pode usar de tudo, pois quando cansa pode tirar a fantasia
a minha cor ignore todas as suas variações
ficou surda pros seus meio-terminos
e mentiu sua mitologia
a minha cor tem um paraíso
de seres sagrados exclusivos
mas esquece
que nos seus motivos
existem hábitos de vampiro
a minha cor é tarada por fazer pornografia com outras cores
por fazer chacota de dores
e viver de hobbies
a minha privilegiada cor
acredita nos tronos eternos
mas esquece sua hospitalidade de fomalha
seu turismo de metralhar
seu gozo por cristais
que fez outros cavar
a minha cor acredita em acordos "vamos conversar"
e ressentida ficou violenta
por não querer admitir
a preguiça, a fadiga
e a falta de criatividade
a minha cor dita dos anjos
é pele e disfarce que fez do outro serviço
mimética dos dentes saudáveis
de paladar exigente
e vômito cancerígeno
até fazer metástase
utopia de copiar os ossos
tratados na acidez graúda dessa
minha cor moedora das demais
na verdade
roedora das demais
coleccionadora de almas de estimação
enjauladas pela história que mentiu
pelas certezas que traiu
pelas confianças que cuspiu na pena
a minha cor invalida por esporte
a minha cor hiena
espera a morte das majestades
para puxar para si
coroas, vísceras, passados e patentes
é da pele alva
típica
dos demônios
que finge não cultivar...